PALAESTRA XCVIII.

UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt.

Englische Romankunst.

Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

Zweiter Band.

Von

Wilhelm Dibelius,
Professor an der Königlichen Akademie zu Posen.

Berlin.
Mayer & Müller.
1910.

Vorwort.

Der zweite Band behandelt den Frauenroman, Walter Scott und die bisher noch kaum gewürdigten Vorgänger von Dickens, Theodore Hook und Frederick Marryat. Er gipfelt in dem Versuch einer Technik des englischen Romans in der behandelten Periode, aus der sich vielleicht auch für den Roman und die Poetik im allgemeinen hilfreiche Gesichtspunkte ergeben. Die moderne Poetik will nicht mehr deduktiv richten, sondern lernen und induktiv darstellen; soll sie aber nicht gezwungen sein, ihr Material aus den verschiedensten Literaturen und Zeiten wahllos zusammenzustellen, so braucht sie Arbeiten, die ganz bestimmte Zeiträume bestimmter Literaturen nach kunsttechnischen Gesichtspunkten behandeln.

Wie ich mich zu den Fragen der literarischen Methode stelle, wird sich hoffentlich aus der Darstellung zur Genüge ergeben. Die Literaturgeschichte ist Geistesgeschichte; sie kann also weder der Mathematik noch den Naturwissenschaften ihre Methode entlehnen. Aber auch sie wird Vollständigkeit des Materials erstreben — soweit es einen Erkenntniswert hat. Sie wird versuchen müssen, in der Masse der Einzelerscheinungen die typischen Gestaltungen der Dinge zu erkennen, wird sich aber davor hüten müssen, über dem Typus die Individualleistung zu vergessen. Weil alles menschliche Handeln, Wollen, Empfinden und Erkennen die Neigung hat, sich dem Herkömmlichen anzuschliessen, trägt auch jede menschliche Geistesbetätigung eine gewisse typische Signatur. Aber weil der Mensch auch ein Individuum ist, mit höchst persönlichen Zielen und Eigenheiten, wird sich seine Leistung stets in irgend einer Weise vom Typus abheben, wird ihn

oft umgestalten und fortentwickeln. Ich habe versucht, diese bekannten Gesichtspunkte etwas energischer auf die Literaturgeschichte anzuwenden als dies sonst üblich ist. Dazu war es nötig, die literarischen Typen möglichst auf allen Gebieten herauszuarbeiten, zu zeigen, dass nicht nur die kleinen technischen Kunstgriffe bei der Gestaltung von Menschen und der Schilderung ihrer Handlungen ständig wiederkehren, sondern dass ebenso gut die Auffassung von Menschen und Dingen stets eine typische und daneben eine individuelle Seite hat. Dies Widerspiel vom Typischen und Individuellen an allen Punkten der literarischen Produktion konnte ich nun allerdings nicht darstellen, ohne das gesamte Material eingehend vor dem Leser auszubreiten, und so hat meine Arbeit einen Umfang angenommen, der niemandem unerwünschter sein kann als mir selbst.

Ich habe mein letztes Kapitel nicht noch durch Polemik belasten wollen. Wer Spielhagens Beiträge zur Theorie des Romans und des Dramas kennt, wird ohne weiteres sehen, dass ich jenem Meister viel zu danken habe, dass mir aber seine Theorien in mancher Hinsicht zu eng erscheinen. Eines Dichters Gedanken über seine Kunst werden der Literaturgeschichte stets das wertvollste Material liefern; aber die Wissenschaft wird sich doch davor hüten müssen, das aus dem künstlerischen Schaffen eines einzigen Dichters Gewonnene ohne weiteres als allgemeingiltig hinzunehmen. Einige fruchtbare Hinweise danke ich der Poetik meines verehrten Kollegen Rudolf Lehmann. Auch Chandlers Literature of Roguery habe ich im zweiten Bande benutzen können.

In Band I wolle man S. 382 unten berichtigen, dass der Gegner von Caleb Williams Falkland, nicht Fleetwood heisst; S. 269 u. ist statt des Zitates 's. o. S. 153' S. 150 zu lesen.

W. D.

Inhaltsübersicht zu Band II.

Seite

Neuntes Kapitel: Der Frauenroman. 3 - 109

Frances Burney, Elizabeth Inchbald, Maria Edgeworth, Jane Austen.

Verhältnis zu Richardson: Feinere Motive, Ausbildung des Milieus 3.

I. Frances Burney: 1) Grundplan, Konstruktionsmotive, Rollenverteilung, Handlungsmotive 5, 2) Charaktere 8, Kleinbürger (Satire) 10, Charakterisierungskunst, körperliche Beschreibung 12, 3) Handlungsführung 13, 4) Vortrag 15.

II. Elizabeth Inchbald (s. a. I 364 ff.): 1) Grundplan, Konstruktionsmotive, Rollenverteilung, Handlungsmotive 16, 2) Charaktere 19, 3) Handlungsführung 21.

III. Maria Edgeworth: 1) Grundplan, Konstruktionsmotive, Rollenverteilung, Handlungsmotive 22, 2) A: Charaktere 33 (weibliche Tom Jonesfigur 37, Gesellschaftsdamen 40, Iren 49), B: Charakterisierungskunst 53, C: Körperliche Beschreibung 54, 3) Handlungsführung 54, 4) Vortrag 59, 5) A: Satire und Didaxis 63, B: Tragik 67 (Komik siehe unter IV).

IV. Jane Austen: 1) Grundplan, Konstruktionsmotive, Handlungsmotive 70, 2) A: Rollenverteilung 72, B: Charaktere 73 (Gesellschaftsmenschen 75, Gesellschaftsdamen 84), C: Charakterisierungskunst 89, D: Körperliche Beschreibung 90, 3) Handlungsführung 91, 4) Vortrag 95, 5) A: Satire (schliesst die Heldin ein) 97, Didaxis 100, B: Tragik 102; Humor von Miss Burney, Miss Edgeworth und Miss Austen 102, 6) Verhältnis zu Richardson und der Folgezeit 107.

Seite

Zehntes Kapitel: Walter Scott. 113—231

Scott und der historische Roman 113.

I. 1) Grundplan des historischen Romans 116, 2) Konstruktionsmotive 121, 3) einzelne Handlungsmotive 123.

II. 1) Rollenverteilung 129, 2) Charaktere 133 (die Puritaner 138, Pedanten 141, Bauern 146, die Geheimnisvollen 148, Schotten 153), 3) Charakterisierungskunst 156, 4) Körperliche Beschreibung 162.

III. Handlungsführung 168: 1) Prolog 168, 2) Anfang 168, erregendes Moment 171, 3) Höhepunkt 176, 4) einzelne Kompositionsmittel 177, 5) Regiefigur 182, 6) Schluss 186.

IV. Vortrag 187: 1) Objektives, Detail 187, Diktion 189, Wahrscheinlichkeit 191, 2) Malerisches und Subjektives 195, Erzählungspausen 199.

V. Auffassung 201: 1) Didaxis und Satire 201, 2) Pathos 203, Geistertechnik 206, 3) Humor 212, 4) Naturbeschreibung 218.

VI. Schlusswürdigung 225.

Elftes Kapitel: Alte und neue Bahnen. 235—327

Hook.

Einleitung 235. I. Grundplan: komischer Roman, tragischer Roman, bürgerlicher Sensationsroman 236. II. Charaktere 243 (Ständische Satire 250), Charakterisierungskunst u. körperliche Beschreibung 253. III. Handlungsführung 253. IV. Vortrag 259 (Detail 260, Diktion 261, Subjektives 262). V. Auffassung: 1) Didaxis 264, 2) Satire 265, 3) Humor 271, 4) Pathos, Tragik und Sentimentalität 276. Schlusswürdigung 281.

Marryat.

Einleitung 283. I. Grundplan, Konstruktionsmotive, einzelne Handlungsmotive 284: A) Abenteuerroman 285, B) Persönlichkeitsroman 291, C) Historischer Roman 291, D) Kolonialroman 293. II. 1) Rollenverteilung 294, 2) Charaktere 295 (Neigung zur Verbindung von Extremen 299, Oddities 301, ständische Satire 304, Seeleute 305). 3) Charakterisierungskunst 307, 4) Körperliche Beschreibung 308. III. Handlungsführung 309. IV. Vortrag 311. V. 1) Satire 313, 2) Didaxis 314, 3) Humor 315, 4) Tragik und Sentimentalität 321, 5) Naturbeschreibung 324. VI. Schlusswürdigung 325.

Seite

Zwölftes Kapitel: Der englische Roman in der Ära der vier George. 331—443

I. Grundplan und Konstruktionsmotive 331. 1) Grundplan 331: Fortleben der alten Typen a) Abenteuerroman 332, b) Persönlichkeitsroman 334, c) Verschmelzung der alten Typen 336, d) Entfaltung der Typen 337, e) neuer Grundplan 339.

2) Konstruktionsmotive 340: A) des Abenteuerromans: Reise 341, Liebe 341, Intrige, Geheimnis 343, Erziehung 344; B) des Persönlichkeitsromans: Persönlichkeit, Milieu, Problem 345, Vielheit der Konstruktionsmotive 348.

II. Rollen und Charakterkunst 348. 1) Rollenverteilung: A) Familiengliederung 349, B) Widerstreitende Kräfte 351. Typische Rollen beider Systeme 349, 351.

2) Charaktere: A) Tom Jones 359, Picaro 360, Grandison 361, entsagender Held 362; B) Clarissa 362, Miss Howe 363, andere Heldinnen 364; C) Intriganten 365, Tyrannen 366; D) andere männliche Typen 366; E) andere weibliche Typen 368.

3) Die literarischen Typen: Entstehung durch Kumulierung und durch Abstraktion aus Einzelerscheinungen 370.

4) Der literarische Typus und die literarische Entwicklung 373. a) Festigkeit der Typen; typische Assoziationen 374, b) Wandlungsfähigkeit des Typus 378: Herabstimmung 379, Hebung 380, Entfaltung 381, Verbindung 382. Der Typus hilft bei der Apperzeption neuer Stände und Milieus 384. Erkenntnis der Typen wichtiger als Darstellung von Einzelbeziehungen 386.

5) Charakterisierungskunst: Direkte und indirekte Methode, Verbindung beider 388.

6) Körperliche Beschreibung: ältere idealistische und jüngere realistische Technik 390, charakteristisches Porträt 391 f.

III. Handlungsführung 393. 1) Allgemeine Entwicklung. Einwirkung des Dramas 393. 2) Eröffnung der Handlung 395. 3) Weiterführung der Handlung, Mittel der Spannungstechnik 397. 4) Höhepunkt und Schluss 401, Verbindung mehrerer Romane 402.

IV. Vortrag 403. 1) Objektives: Detail 404, Diktion 407, Wahrscheinlichkeit 409, Symbolisches, Malerisches, Kontraste 411. 2) Subjektives 411, Erzählungspausen 413. 3) Erzählungsform 414.

Seite

V. Auffassung des Stoffes 414. 1) A: Didaxis 415, Poetische Gerechtigkeit 416, ästhetische Erfassung des Objektes 417: B: Satire 418, a) scherzhaft: ständische Satire 418, ethnographische Satire 422; b) ethisch und pathetisch: soziale Satire 425. 2) Pathos, Tragik 426. 3) Naturgefühl 431. 4) Komik 432, Tragikomik 434, Humor 436.

VI. Schlussübersicht: Die Entwicklung des Romans in der Ära der vier George 438.

Anmerkungen 444.

Namen- und Sachregister 453.

Abkürzungen.

Abb = Scott, Abbot
Abs = Edgeworth, Absentee
AGrst, AGst = Scott, Anne of Geierstein
Am = Fielding, Amelia
Ant = Scott, Antiquary
AthD = Radcliffe, Athlin and Dunbayne
Bel = Edgeworth, Belinda
Betr = Scott, The Betrothed
BlDw = Scott, Black Dwarf
BrL = Scott, Bride of Lammermoor
Burn = Miss Burney
CastDang = Scott, Castle Dangerous
CDang = Scott, Castle Dangerous
Cec = Burney, Cecilia
CF = Smollett, Count Fathom
CJ = Defoe, Colonel Jack
Clar = Richardson, Clarissa
COtr = Walpole, Castle of Otranto
CR = Edgeworth, Castle Rackrent
CRP = Scott, Count Robert of Paris
CW = Godwin, Caleb Williams
CWll = Hook, Cousin William
Def = Defoe
Dunl = Dunlop, History of Fiction
Edgw = Miss Edgeworth
Em = Austen, Emma
Enn = Edgeworth, Ennui
Ev = Burney, Evelina
FFam = Hook, Friend of the Family
Flw = Godwin, Fleetwood
FMP = Scott, Fair Maid of Perth
GG = Hook, Gilbert Gurney
GM = Scott, Guy Mannering
Grand = Richardson, Grandison
GSk = Hook, Gervase Skinner
Harr = Edgeworth, Harrington
HCl = Smollett, Hymphry Clinker
Hel = Edgeworth, Helen
Hk = Hook
HML = Scott, Heart of Midlothian
It = Radcliffe, Italian
Iv = Scott, Ivanhoe
JA = Fielding, Joseph Andrews
JBr = Hook, Jack Brag
JF = Marryat, Jacob Faithful
Jph = Marryat, Japhet in Search of a Father
JW = Fielding, Jonathan Wild
Ken = Scott, Kenilworth
KO = Marryat, King's Own
Kört = Körting, frz. Roman
LgMnt = Scott, Legend of Montrose
LGr = Smollett, Launcelot Greaves
Mack = Mackenzie
Mand = Godwin, Mandeville
ME = Marryat, Midshipman Easy
MF = Mackenzie, Man of Feeling

MFl = Defoe, Moll Flanders
MgM = Scott, My Aunt Margaret's Mirror
Mon = Scott, Monastery
MPk = Austen, Mansfield Park
Mrt = Hook, Merton
MUd = Radcliffe, Mysteries of Udolpho
MW = Mackenzie, Man of the World
Mxw = Hook, Maxwell
NA = Inchbald, Nature and Art
NAb = Austen, Northanger Abbey
Nig = Scott, Fortunes of Nigel
OEB = Reeve, Old English Baron
OMort = Scott, Old Mortality
Orm = Edgeworth, Ormond
Pam = Richardson, Pamela
PassPr = Hook, Passion and Principle
Patr = Edgeworth, Patronage
Pev = Scott, Peveril of the Peak
Pir = Scott, Pirate
PK = Marryat, Percival Keene
PP = Smollett, Peregrine Pickle
PrPr = Austen, Pride and Prejudice
Prs = Austen, Persuasion
PS = Marryat, Peter Simple
QD = Scott, Quentin Durward
Rdcl = Mrs. Radcliffe
Redg = Scott, Redgauntlet
RFor = Radcliffe, Romance of the Forest
Rob = Defoe, Robinson Crusoe
Rox = Defoe, Roxana
RR = Smollett, Roderick Random
RRoy = Scott, Rob Roy
Sc = Scott
SCn = Marryat, Settlers in Canada
Sens = Sensationsroman
Si = Defoe, Captain Singleton
SicR = Radcliffe, Sicilian Romance
SJ = Sterne, Sentimental Journey
Sn = Marryat, Snarleyyow
SS = Austen, Sense and Sensibility
St = Sterne
StL = Godwin, St. Leon
Tal = Scott, Talisman
TCh = Scott, Tapestried Chamber
TJ = Fielding, Tom Jones
TSh = Sterne, Tristram Shandy
Val = Marryat, Valerie
Viv = Edgeworth, Vivian
VW = Goldsmith, Vicar of Wakefield
Walp = Walpole
Wdst = Scott, Woodstock
Wv = Scott, Waverley

Bibliographie zu Band II.

Vgl. die Vorbemerkung zur Bibliographie von Band I.

R. Abramczyk, Über die Quellen zu Walter Scotts Roman Ivanhoe. Leipziger Diss. 1903.

Austen, Jane [Werke in der Tauchnitzausgabe].

Frances Burney, Evelina. Tauchnitzausgabe.

Frances Burney, Cecilia (Barbauld's British Novelists Nr. 40—42), London 1820, 3 Bde. (BKB).

F. W. Chandler, The Literature of Roguery. 2 vols. London 1907.

John Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, übs. von Felix Liebrecht, Berlin 1851.

M. Edgeworth, Tales and Novels, 10 vols. London 1893 (Longford Edition).

Memoirs of Richard Lovell Edgeworth, ed. by Maria Edgeworth, 2 vols, London 1821.

K. Gaebel, Beiträge zur Technik der Erzählung in den Romanen Walter Scotts. (Marburger Studien zur englischen Philologie II) 1901, 71 S.

Hook s. Anm. 81, Bd. II S. 451.

Mrs. Inchbald, A Simple Story (Barbauld, English Novelists XXVIII), London 1820 (BKB).

H. Körting, Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Oppeln 1885, 2 Bde.

W. Lee, Daniel Defoe: his Life and recently discovered writings, 3 vols, London 1869.

Lockhart, Memoirs of Sir Walter Scott, 5 vols, London 1900.

Marryat [Werke in der Tauchnitzausgabe].

Marryat, Snarleyyow, der Höllenhund. Übs. von C. Kolb, Stuttgart, A. Krabbe 1844.

Scott, Waverley Novels. Large Type Border Edition, ed. Andrew Lang, 24 vols, London 1901.

H. Zimmern, Maria Edgeworth (Eminent Women Series) London 1883.

Der Frauenroman.

(Frances Burney, Elizabeth Inchbald, Maria Edgeworth, Jane Austen.)

Kapitel 9.

Der Frauenroman.

(Frances Burney, Elizabeth Inchbald, Maria Edgeworth, Jane Austen.)

Richardson hatte die weibliche Seele für die moderne Literatur entdeckt; Clarissa und Miss Howe beherrschen die englische Romankunst bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Und sein Schüler Goldsmith hatte der Welt das Verständnis erschlossen für die Grösse des Kleinen, für die Bedeutung des Lebens einer einfachen Familie. Beide Elemente, das Frauengemüt und die kleinen Ereignisse des Hauses, geben einer ganzen Schule von Romandichtungen das charakteristische Gepräge, die einige Jahre nach dem Vicar of Wakefield in die Literatur eintritt, zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihre erste Höhe erreicht und heutzutage noch ihren Platz in der englischen Romankunst behauptet. Ihre Hauptvertreterinnen in der hier zur Betrachtung stehenden Periode sind Frances Burney (1752 bis 1840), die seit ihrer Verheiratung Mrs. D'Arblay hiess, Maria Edgeworth (1767—1849) und Jane Austen (1775 bis 1817); auch ein Roman von Elizabeth Inchbald (1753 bis 1821) gehört in diesen Zusammenhang.

Die neue Schule knüpft direkt an Richardson an. Die Geschichte einer weiblichen Liebe mit allerhand aufregenden Ereignissen, mit Hoffnungen, Enttäuschungen, Resignation und endlichem Sieg bleibt das Hauptthema des Romans. Aber es sind Damen, die nunmehr die Geschichte eines Frauenherzens schreiben: die hemmenden Motive werden zarter. Nur bei Mrs. Inchbald hat noch einmal eine Heldin sich zu wehren gegen physische Ge-

walt, die in allen Romanen Richardsons eine Rolle spielt: sehr abgeschwächt und ins Humoristische umgewendet erscheint das Motiv bei Miss Burney: da erhalten wir die Entführung der Clarissa durch Lovelace bis in die Einzelheiten genau nachgebildet; nur dass an Stelle des physischen Zwanges der moralische Zwang der Umstände tritt, die den Liebenden schliesslich die Möglichkeit rauben, sich weiter gegen ihr Glück zu sperren. An Stelle roher Gewalt wirken feinere Hinderungsgründe: Missverständnis, Intrige, Charakterhemmnisse. Der Roman wird feiner und weicher, er findet neue Themata und erschliesst neue Gebiete des weiblichen und damit des menschlichen Herzens.

Ein zweites Motiv spielt in den Romanen der neuen Schule eine grosse Rolle, das bei Richardson nur angedeutet war. Richardsons Charaktere schildern mit grosser Ausführlichkeit ihr Milieu, die Menschen, mit denen sie leben und die bei ihnen ein- und ausgehen. Besonders motiviert wird diese Ausführlichkeit dadurch, dass die Heldinnen sämtlich in eine andere Umgebung versetzt werden, Pamela und Clarissa werden entführt; für Miss Byrons Leben ist die Reise nach London das erste grosse Ereignis. Aber trotz aller Ausführlichkeit war die Milieuschilderung von Richardson nicht recht ausgebeutet worden. Der Mann sah im Leben des Weibes doch nur ein grosses Ereignis, die Liebe. Aber sowie die Frauen selbst die Geschichte des Frauenherzens schreiben, zeigt sich die Bedeutung des Themas. Ungleich wichtiger als für den Mann ist für das gebundene Weib die Frage nach der täglichen Umgebung, nach dem Wert oder Unwert der Menschen des täglichen Verkehrs. So ist denn neben der Liebesgeschichte breite, zuständliche Schilderung einer grossen Fülle von meist recht alltäglichen Menschen die Signatur des Frauenromans. Und einmal angeschlagen, wächst dies Thema zu immer grösserer Bedeutung empor. Neue Milieus werden entdeckt. Bei Miss Burney das Kleinbürgertum, das um gesellschaftliche Anerkennung ringt, in dessen Charakter Egoismus und Gutmütigkeit sich selt-

sam verbinden. Miss Edgeworth beschreibt das Leben der oberen Zehntausend in ihrer geschäftigen Nichtigkeit und das Milieu eines Landes mit ganz eigenartiger Kultur. Ihre Schilderungen Irlands vollenden — auf dem Wege über Richardson — Ansätze, die sich bei Defoe hier und da schon gefunden hatten. Und eine vierte Goldader schlägt Miss Austen auf: das Leben und Treiben unter den Reichen auf dem Lande. Die Frauenkunst geht mit Miss Edgeworth ins Weite, mit Miss Burney, Miss Austen — und auch wieder mit Miss Edgeworth erschliesst sie die nächste und allernächste Nähe.

I.

Die Eigentümlichkeiten der neuen Gattung treten noch am wenigsten hervor bei Miss Burney, die 1778 Evelina veröffentlicht; 1782 erscheint Cecilia, 1786 Camilla.[66]) Sie ist eine Schülerin Richardsons, aber ebensosehr Fieldings. Im Mittelpunkte ihrer Werke steht die Geschichte einer weiblichen Seele; nach vielen Anfechtungen werden Evelina und Cecilia glücklich, — das ist also ein Richardsonscher Grundplan; aber dieser einfache Grundriss ist belebt durch Verwicklungen, wie sie in dieser Fülle nur bei Fielding anzutreffen sind.

Beide Romane beginnen mit einem erregenden Moment, das bereits im Grandison zu finden war: Veränderung des Schauplatzes. Das junge unerfahrene Mädchen (Evelina, Cecilia) wird wie einst Miss Byron plötzlich aus ländlicher Zurückgezogenheit in das lärmende Treiben der Hauptstadt versetzt. Freier stellen sich ein; ein Grandison: Orville heisst er im ersten, Delville im zweiten Roman; beide Male gehören sie zur besten Gesellschaft. Ferner mehrere Nebenbuhler von der Art des Solmes der Clarissa: Evelina wird bedrängt von dem ränkevollen Willoughby und dem eingebildeten jungen Kleinbürger Smith, einem komisch gefassten Solmes. In der Cecilia ist der Solmes noch stärker abgestuft: einige harmlose Gecken, ein eingebildeter und dabei ganz braver Mensch,

der halb komisch und halb tragisch wirkt (Belfield), ein Intrigant (Floyer) und ein tückischer, scheinbar uninteressierter Freund (Monckton). In beiden Romanen werden die Bösen zuletzt aus dem Felde geschlagen, beide Male führt der Held seine Geliebte heim. Die Rollenverteilung arbeitet also wesentlich mit dem Motiv der widerstreitenden Kräfte; jedoch spielt auch, wie wir gleich sehen werden, das Familienmotiv hinein.

Aber mit solch einfacher Fabel ist Miss Burney nicht zufrieden. In der Evelina wird zur Verstärkung des Eindrucks benutzt ein Motiv aus dem Grandison: wie dort (III 29 ff.) zum Entsetzen aller Guten mit einem Male Emily Jervois von einer ungebildeten Mutter reklamiert wird, so erscheint hier die völlig unkultivierte Grossmutter der Heldin (Mme. Duval) auf dem Plan und droht, ihre Enkelin dem feinen Milieu, in dem sie sich wohl fühlt, zu entführen. Was aber bei Richardson nur leise angedeutet wird, ist bei Miss Burney zum Konstruktionsmotiv des Romans geworden. Gewiss hat auch die Persönlichkeit der Heldin in Richardsons Art konstruktive Bedeutung; aber sehr viel entscheidender tritt doch in den Vordergrund die ständige Kontrastierung zweier Milieus. Damit ist gleichzeitig das alte Familienmotiv der Rollenverteilung interessant umgestaltet; zwei Familiengruppen kämpfen um die Heldin, von denen die eine ihre Freunde, die andere ihre Gegner umfasst. Die Heldin wird immer wieder aus der vornehmen Sphäre in die Welt der ungebildeten Kleinbürger gerissen; ihre Liebe zu dem edlen Orville wird aufs Peinlichste durchkreuzt durch die zweideutigen Situationen, in die sie durch ihr zweites Milieu immer wieder gerät. Dasselbe Motiv ist dann in der Cecilia weiter ausgenutzt (jedoch spielt es hier keine so bedeutsame Rolle für die Handlung, ist Konstruktionsmotiv nur für den ersten Teil): die Heldin ist Waise geworden und lebt nacheinander im Kreise ihrer verschiedenen Vormünder und lernt dadurch verschiedene Welten kennen: die des prunkvollen Scheins (die Harrels),

des schmutzigen Geizes (Briggs) und des hoffärtigen Stolzes (die Delvilles). Für die Rollenverteilung ergibt sich daraus das interessante Moment, dass die ersten beiden Milieus der Heldin ziemlich neutral gegenüberstehen; die Welt des Stolzes aber ist zuerst ihr Gegner und wird zuletzt von ihr besiegt (zunächst Mrs. Delville, sodann mit komischer Umwendung des Motivs (s. u. S. 10) auch ihr Gatte). Weiter ist die Geschichte von Evelina dann bereichert — und damit dringt ein starkes Fieldingsches Element in den Roman ein — durch ein gewisses Geheimnis, das über der Geburt der Heldin ruht und gegen Ende der Handlung als eine Art 'letzten Hindernisses' auftaucht: ihr Vater leugnet mit einem Male jede Verwandschaft mit ihr und eine Nebenbuhlerin erscheint auf dem Plan, die erst nach einer gewissen Spanne Zeit ihre Ansprüche zurückzieht, nachdem sich herausgestellt hat, dass sie von der Amme untergeschoben ist (cap. LXX—LXXIX).

Im einzelnen sind dann noch einige Motive bemerkenswert: Es wurde schon gesagt, dass die Entführung der Clarissa durch Lovelace in der Cecilia zu komischer Wirkung verarbeitet worden ist (Buch VII, cap. IV ff.; Band II p. 330 ff.): die Heldin spielt hier die — allerdings ganz frei behandelte — Rolle der Clarissa, die Lovelace nur sehen will, um ihm mitzuteilen, dass sie nicht mit ihm entfliehen wird und doch durch eine Verkettung äusserer Umstände halb gezwungen in seine Gewalt gerät: genau so handelt Cecilia, nur erwachsen aus diesem Schritt so viel tragikomische Situationen, aus denen der Stadtklatsch das Schlimmste deuten wird, dass sie dadurch geradezu in die Arme des Mannes gezwungen wird, den sie liebt, gegen den ihr weiblicher Stolz sich aber immer noch sträubte; — dass es dann doch nicht zur Vermählung kommt, ist eine weitere Ähnlichkeit mit der Clarissa. Andere Motive der Handlung sind ebenfalls alt: fatale Missverständnisse zeigen den Charakter oder die Absichten eines Teils in falschem Licht — man vergleiche die falsche Beurteilung Burchells und das Missverständnis Sophias, als

sie Toms Werbebrief an Lady Bellaston erhält —: es scheint eine Zeit lang, als habe Lord Orville unehrenhafte Absichten auf Evelina, Evelina wird durch ihre Verwandten immer wieder in peinlichster Weise kompromittiert; Orville hat scheinbar allen Grund, ihre Beziehungen zu Macartney misszuverstehen; im zweiten Roman hat Delville anscheinend eine Mätresse (II 208), er liebt scheinbar Miss Belfield (II 246), Cecilias Verhältnis zu Belfield muss mehr als einmal Verdacht erregen. Ein Motiv des Vicar of Wakefield wird von Miss Burney zu neuer Wirkung gebracht: Cecilia und Delville haben auf einander verzichtet (II 238 bis 246) und werden dennoch glücklich — wie George, des Vicars Sohn, und Miss Wilmot. Aus dem Arsenal Fieldings — und teilweise früherer Zeit — stammen das Duell (Monckton und Delville, Cec III 248; s. o. Band I 95), die Kleinbürger im Theater (Ev cap. XXI; s. o. I 147), die peinlichen Abenteuer der anständigen Dame im Vergnügungslokal (Ev cap. LIII; vgl. Am. Buch IX cap. IX) und — ganz komisch gewendet — der Überfall durch Räuber (Ev cap. XXXIII). Der Wettlauf der alten Weiber (Ev cap. LXIX) erinnert an eine Situation bei Smollett (s. o. I 201).

2.

Die Charaktere Miss Burneys sind zum grossen Teil typisch: Der Held Lord Orville (Ev) ist von höchster Richardsonscher Tugend; dasselbe gilt von Evelina und Cecilia; eine gewisse humorvolle Lebendigkeit und Lebensfreude stellt erstere mehr an die Seite von Miss Howe und Miss Byron, der starke heroische Zug Cecilias entspricht mehr der Clarissa; aber hier und da wird doch angedeutet, dass sich die Heldin in ihrer Freude am Wohltun und auch in ihrer Arglosigkeit zu unüberlegten Schritten hinreissen lässt; das wäre dann eine Wendung zum Tom Jonestypus hin. Der alte Erzieher der Evelina, Villars, ist ein ganz idealisierter Vicar of Wakefield; Delville jun. (Cec) ist zwar ein edler Mensch, aber leicht aufgeregt und

wandelbar wie Tom Jones, Floyer (Cec) ist ein harmloserer, Monckton (Cec) ein noch etwas schwärzer gezeichneter Blifil. Eine Clarissa in mehr bürgerlicher Sphäre, durch ihren Familiensinn und ihre stille Aufopferung mehr an Fieldings Amelia erinnernd, ist Cecilias Freundin Henrietta Belfield.

Es ist nun aber bedeutsam, dass neben dieser wesentlich an Richardsonsche Typen erinnernden Gruppe eine andere steht, die ganz wesentlich originelle Züge aufweist. Miss Burney hat versucht, in den Charakter der vornehmen Welt einzudringen. Bereits in Fieldings und Smolletts Romanen tauchen als ganz unbedeutende Nebenpersonen gelegentlich einige Gecken auf, deren Charakteristik mit den Worten 'eitel, blasiert, unverschämt' erschöpft ist; sie erscheinen hier wieder mit etwas verstärkten und ganz hübsch individualisierten Zügen. Sie sind sämtlich hochmütig, eingebildet, unwissend. Eine Wette, die durch Kenntnis des Horaz entschieden werden soll, setzt sie in tödliche Verlegenheit (Ev cap. LXV). Im einzelnen ist Willoughby (Ev) aufdringlich und zähe, taub gegen alle Versuche, ihn zum Gehen zu bewegen; durch taktlose Fragen bringt er die Heldin fast zur Verzweiflung; schliesslich zeigt er sich als bösartiger Intrigant; Lovel (ebd.) ist hochmütig, herablassend und — wenn er einmal auf die Probe gestellt wird — feige (cap. LXXXIII), Meadows (Cec) ist blasiert und trägt eine unverschämte Nichtachtung aller anderen zur Schau; Morrice (ebd.) kriechend freundlich, immer in Bewegung, um den Wünschen anderer zuvorzukommen und doch bei aller seiner Demut ein gefährlicher Intrigant. Ein Geck in niedriger Lebenssphäre ist der vornehm tuende und dabei vulgär komische Mr. Smith, Evelinas unausstehlicher Bedränger. Den Gecken sehr ähnlich ist der auf einen anderen Typ, den des picaro, zurückgehende Lebemann Harrel (Cec), ein gutmütiger Mensch, der wild in den Tag hineinlebt, überall pumpt, ohne sich ein Gewissen daraus zu machen, dass er einen Menschen nach dem andern ruiniert. Der Charakter ist

nicht absolut neu: als beau Jackson trat er bereits im Roderick Random auf (s. o. I 171); aber aus Smolletts flüchtiger Skizze ist ein ausgeführtes Charakterporträt geworden: ganz originell ist dann der Schluss seiner Schicksale: er endet nicht im Schuldgefängnis, wie es der Tradition entsprochen haben würde, sondern schiesst sich nach einem vergnügten Abend eine Kugel vor den Kopf. Soweit ich sehen kann, ohne Vorbilder im englischen Roman ist dann der adelsstolze alte Delville, dessen Hochmut in ansprechender Weise schliesslich dazu benutzt wird, um die Heirat doch zustande zu bringen, gegen die er sich andauernd gesträubt hat: Cecilia hat durch ihre heimliche Vermählung nun doch einmal den Namen Delville angenommen und liegt jetzt schwer krank in einem obskuren Hause; dort kann man sie unmöglich länger lassen, ohne die Ehre der Familie zu schädigen. Der gutmütig brutale Squire Western tritt in städtischer Umgebung und mit städtischen Gewohnheiten auf als Kapitän Mirvan (Ev) mit seiner völligen Verständnislosigkeit für Theater und Literatur, mit seiner Freude an mehr als derben *practical jokes* und seiner Abneigung gegen alles Französische, dazu mit seiner herzlichen Liebe zur Tochter; ihm ähnlich in seiner rohen Vertraulichkeit, aber sonst ganz der typische Komödiengeizhals, nur ausgestattet mit einer überraschenden Fülle von Einzelzügen, ist der ungebildete Filz Briggs, Cecilias Vormund.

Die bedeutendsten Leistungen Miss Burneys liegen aber auf dem Gebiet des Kleinbürgertums. Ihre Charaktersatire begibt sich damit auf so gut wie ganz neues Gebiet. Fielding und Smollett hatten die Vertreter der höheren Stände (Richter, Ärzte, Geistliche, Literaten) aufs Korn genommen, ihre Satire hatte die Menschen gesehen als Angehörige eines bestimmten Berufs — Miss Burney entdeckt die komischen Elemente einer ganzen Bevölkerungsschicht, der niederen Stände. Die Eigentümlichkeiten dieser Klasse waren im Roman bisher nur verwertet worden, soweit sie sich als Eigenheiten eines

bestimmten Berufes darstellten: Fieldings Mr. Bondum (s. o. I 141) ist lächerlich nicht als vulgärer Mensch, sondern als Trabant der Gerichtsleute, deren Eigenheiten er teilt. Nur éine Spezies der niederen Klasse war bereits für den Charakterhumor entdeckt worden, die Diener: Partridge und Pipes, Mrs. Honour und Winifred Jenkins. Dieselben Züge, die Fielding und Smollett an jenen beobachtet hatten, eine Mischung von Gutmütigkeit und Egoismus, dazu eine lächerliche Gespreiztheit, die da glaubt, vornehm zu sein, findet nun Miss Burney bei der ganzen Bevölkerungsschicht wieder, der jene entstammen. Die Branghtons (Ev.), ihr zukünftiger Schwiegersohn Mr. Smith (ebd.) und Evelinas Grossmutter Madame Deval tragen dieselben Charakterzüge wie Mrs. Honour und Mrs. Jenkins: sie sind gutmütig, geschwätzig und — diese Einzelheit tritt hier stärker hervor als bei den Vorbildern — plump vertraulich; sie wollen oft das Beste, verderben aber wie Pipes und Partridge (s. o. I 107, 169) alles durch ihre plumpe Ausführung; sie halten sich für vornehm und streben begierig nach äusserer Anerkennung, aber entgleisen dabei hoffnungslos wie Winifred Jenkins und Mrs. Honour. Wenn sie einmal ins Theater gehen, zeigen sie wie Partridge (s. o. I 147) absolute Verständnislosigkeit für die Vorstellung (Ev cap. XXI). Neu ist dabei ein Einzelzug, der ja auch besser zum selbständigen Kleinbürger als zum Diener passt: ihr Streben nach *gentility* leidet ständig Schiffbruch an der Klippe der Sparsamkeit. Diese zeigt sich dann auch als nackter Egoismus und Habgier unter der Maske der Mildtätigkeit: den armen, kranken Dichter Macartney, der bei den Branghtons wohnt und die Miete nicht bezahlen kann, jagen sie nicht aus dem Hause — aber nur weil sie, wenn er in ihrem Hause stirbt, ein Recht auf seine armselige Hinterlassenschaft haben (Ev 196). Zu diesem Typus gehören noch einige interessante Einzelstudien mit ganz besonderen Ausprägungen des Spiessbürgertums: Da ist der vulgäre Geck Mr. Smith mit seiner naiven Unverschämtheit, der Evelina dauernd von den Vorzügen seiner Person

unterhält und sich höflich entschuldigt, dass er sie leider nicht heiraten könne, wenn sie auch wohl mit Recht stolz darauf sein darf, welchen Eindruck sie auf seine edle Person gemacht habe (cap. LI). Ferner der wirklich gebildete Kleinbürger Belfield, der in vornehmen Kreisen verkehrt und dort festen Fuss fassen möchte — nur dass ihm das Geld fehlt; er geht schliesslich daran zu Grunde, dass er versucht, mit allerhand vornehmen Methoden sich mühelos die fehlenden Mittel zu verschaffen, statt sie sich durch ehrliche Arbeit zu verdienen. Hinter diesem Schicksal steckt natürlich ein Charakterproblem, und Miss Burney hat dies auch zu lösen versucht, indem sie Belfield als gutmütigen, leicht bestimmbaren, leicht verzagenden und von Extrem zu Extrem schwankenden Tom Jones mit einigen Zügen des picaro darstellte. Zu diesem Sohne passt dann die prächtige, gutmütige, aber völlig kritiklose Mutter, die an ihm hängt mit einer komischen, für all seine Schwächen völlig blinden Verehrung; mit dieser gut beobachteten Eigenheit verbindet sie die allgemeinen Züge des Kleinbürgertums, Geschwätzigkeit und komische Vertraulichkeit, die in ihrer Naivetät ihrem Sohne ebenso sehr schaden, wie der Cecilia, die sie für ihn als Gattin ausersehen hat; — sie ist die Ahnherrin von Dickens' Mrs. Nickleby.

Was sonst von Miss Burneys Charakterkunst zu sagen ist. ist nicht gerade viel. Körperliche Beschreibung fehlt so gut wie ganz: *extremely handsome, a tall elderly woman, rather pretty, by no means ugly* — mit solchen Andeutungen wird der Leser abgespeist, sogar wenn es sich um Held und Heldin handelt. Die Charakterisierungskunst ist deutlich bestimmt durch Erzählungsform und Tradition. Cecilias Schicksale werden erzählt vom Dichter — das ist Tradition Smolletts und Fieldings — und in der Charakteristik überwiegt in bemerkenswerter Übereinstimmung auch die direkte Methode, die bei jenen stark hervortrat: die Heldin, Harrel, Monckton werden gleich zu Anfang des Romans direkt charakterisiert; es

ist auch Fieldingsche Technik, wenn diese Charakteristik nur vorbereitend orientiert. Um den Charakter plastisch und deutlicher zu gestalten, wird dann allerdings mehr die indirekte Methode des Eindrucks der Handlung als die direkte Summierung von einzelnen Zügen gewählt. In der Evelina dagegen, die in der Richardsonschen Erzählungsform des Briefromans vorgetragen wird, verwendet Miss Burney gern auch Richardsons Methode des symbolischen Auftretens, das ohne weiteres den Menschen charakterisiert — so treten typisch auf Orville, Lovel (cap. XI), Willoughby (cap. XIII). Aber auch hier zeigt sich eine Neigung, durch knappe direkte Charakteristik dem charakteristischen Auftreten vorzuarbeiten (Mme Duval S. 1—6, 44 ff., Mirvan 31, 43—44 ff., Mrs. Selwyn 292, 293 f., die Branghtons S. 65 ff.), auch das ist ein Richardsonsches Element; nur dass der Eindruck weniger plastisch ist, weil die Antworten auf die Briefe fehlen und so das Hin- und Herwenden des Charakters verloren geht, das dem Richardsonschen Stile seinen Reiz verleiht.

3.

Die Führung der Handlung ist in der Evelina sehr einfach. Die Heldin kommt (hier und in der Cecilia) in verschiedenartige Gesellschaftskreise, die mit breiter zuständlicher Schilderung dargestellt werden; erregendes Moment ist beide Male die Versetzung in ein anderes Milieu. Die eigentliche Fabel ist in der Evelina sehr dürftig: eine Intrige Willoughbys erreicht für eine gewisse Zeit, dass die beiden Liebenden sich über ihren Charakter gegenseitig täuschen, und dies Kunstmittel wird noch unterstützt durch schlimme Fügungen, wie sie Fielding liebte: sowohl auf der Redoute (cap. XIII) wie im Kensington-Garten (cap. LV ff.) bringt das Betragen ihrer Umgebung (Willoughby und die Branghtons) Evelina in so peinliche Situationen gegenüber Orville, dass dieser kaum umhin kann, recht ungünstige Schlüsse auf ihren Charakter zu ziehen. Neben der Haupthandlung geht

dann eine nur schwach betonte Nebenhandlung einher: Evelina strebt danach, von ihrem Vater anerkannt zu werden — diese Kombination der Familiengeschichte (Motiv 'Geheimnis der Geburt') mit den Liebesangelegenheiten der Heldin ist wohl ein deutliches Echo des Tom Jones. Gegen Ende, als die Liebesgeschichte sich einem günstigen Ausgang zuneigt, bringt die Familiengeschichte eine neue Verwicklung (also Art 'letztes Hindernis', nur dass die neue Spannung hier einsetzt, als der Hauptfaden des Romans noch nicht ganz abgesponnen ist, erheblich früher als im Tom Jones): der Vater hat sich bereit erklärt, seine Tochter zu sich zu nehmen, da taucht eine Nebenbuhlerin auf und behauptet, sie sei die Frucht seiner heimlichen Vermählung. Abgesehen von dieser Nebenhandlung ist der Roman stark kondensiert; es fehlen — mit Ausnahme der Geschichte des armen Dichters Macartney, die schliesslich auch zur Haupthandlung in Beziehung gesetzt wird — alle Episoden.

Das letztere gilt auch von der Cecilia; sonst aber ist dieser Roman sehr viel komplizierter gebaut Die Technik Fieldings ist hier noch deutlicher sichtbar. Auch hier eine Intrige: Monckton, Cecilias angeblicher Freund, konspiriert heimlich gegen sie und ihren Geliebten; noch im Moment der Trauung gelingt es ihm, die beiden durch ein geheimnisvolles Veto auseinanderzubringen (II 374); diese Intrige wird (und ebenso manches Kleinere in der Geschichte) wie bei Fielding zunächst verdeckt gegeben; nebenher geht eine — allerdings kürzere — Intrige der Familie Delville mit demselben Ziel. Aber das ist nicht alles: zu voller Wirkung gelangen diese Intrigen erst in einem späteren Teile der Handlung; während des Hauptteils bewegt sich die Geschichte nach dem Fieldingschen Prinzip der überraschenden Wendung und Gegenwendung (s o. I 118) und zwar mit deutlicher Steigerung; bei jenem waren nur gewisse Teile der Handlung auf diese Weise gegliedert, hier sind fast zwei Drittel des Romans (Bd. II, III) nach dieser Methode gebaut. Aber bei allem

Hin und Her kann man doch deutlich unterscheiden a) eine Periode, wo trotz gelegentlicher Wendungen zu Gunsten der Heldin das Schicksal konsequent gegen sie ist, bis zu einem gewissen Nullpunkt (die Szene, in der sie, von Mrs. Delville gedrängt, dem Geliebten gegenüber ihren endgiltigen Verzicht wiederholt, II 389 ff.), dann b) einen fast jähen Umschwung zum Besseren, der zur Heirat führt — und c) nun gegen die Tradition und gegen alle Erwartung des Lesers ein plötzlicher Gegenstoss des Schicksals, eine Wendung, die alles bisher erreichte wieder aufzuheben droht: das wäre dann das letzte Hindernis Fieldings, aber hier ist es fast über einen ganzen Band ausgedehnt: schwerer als je wird Cecilia getroffen: sie steht am Rande des Ruins; ja das mit so viel Mühe errungene, die Liebe Delvilles, droht ihr wieder verloren zu gehen; zuletzt liegt sie krank, in Fieberphantasien in einem armen Vorstadthause; man fürchtet um ihren Verstand, ja um ihr Leben. Um die Heldin aus all dem Wirrwarr schliesslich doch zu retten, bedient sich dann Miss Burney eines weiteren Kompositionsmittels aus Fieldings Werkstatt: eine Regiefigur (s. o. I 123), ein geheimnisvoller Warner taucht immer wieder in Cecilias Leben auf: es ist ein edler Mann (Albany), der durch eigene und fremde Schuld viel zu leiden gehabt hat und nun sein ganzes Leben in den Dienst der Armen und Unterdrückten stellt. Ganz Fieldingsche Technik ist es dann weiter, wenn auch hier am Schluss einige Nebenpersonen vor den Altar treten (III 362 f.).

4.

Über den Vortrag des Romans ist wenig zu sagen. In der Evelina bedient sich Miss Burney der Erzählungsform Richardsons, und mit dem Briefstil ist gegeben eine starke Didaxis. Aber sie wendet sich bald davon ab. Eigentlich nur die Einleitung bringt Briefe sowohl der Heldin wie ihres Vormundes, dann verschwindet der letztere so gut wie ganz und mit ihm die didaktische Wirkung.

Und immer weniger gehen die Briefe auch ein auf Mr. Villars' (des anderen Korrespondenten) Leben und Anschauungen; trotz der Briefform macht der Roman, je weiter er vorschreitet, immer stärker den Eindruck, als sei er in den Defoeschen Erzählungsstil eingekleidet; wir haben schliesslich eine monologische Erzählungsform — die Heldin erzählt selbst ihre Schicksale — die nur in gelegentlichem aufgeregten Anfang der Erzählung noch hier und da an die Technik des Briefstils erinnert (Brief LV. LXIV. LXXI u. ö.; s. o. I 76). In der Cecilia geht Miss Burney dann zur Erzählungsform der dritten Person über, und aus der Didaxis wird ganz leichte Satire (s. S. 10 ff.), die auch in der Evelina bereits überwiegt.

Der Vortrag ist im allgemeinen objektiv; die Erzählungspausen sind nur sehr gering ausgebildet. Stark entwickelt ist die direkte Rede; namentlich in der Evelina ist der Dialog durchaus die Normalform des Vortrags.

II.

Eine eigentümliche Verbindung von Selbständigkeit und Zaghaftigkeit im Finden und Lösen neuer Probleme zeigt Mrs. Inchbalds Simple Story, die gleichfalls in diesen Zusammenhang gehört (geschrieben 1778/9, gedruckt 1791). Wir haben diese anspruchslose Revolutionärin bereits kennen gelernt, wie sie schlechthin umstürzende Forderungen an die herrschenden Klassen ihres Landes aufstellt, von Pflichten der Reichen gegen die Armen zu sprechen wagt und in den niederen Schichten des Volkes ohne weiteres die edleren und besseren Elemente erblickt und — am Schluss beschämt den Rückzug antritt (s. o. I 376). Hier schneidet sie in einem kleinen Roman zwei völlig neue Themata an, den Ehebruch einer Frau und das stille Werben der ungeliebten Tochter um die Liebe des Vaters, und angstvoll wagt sie es nicht, das erste Thema zu behandeln, und das zweite führt sie zwar durch, aber sie kann doch nicht anders, als wieder zur Tradition zurückzukehren und das bedeutungsvolle Neue durch eine

recht kümmerliche Liebesgeschichte wieder zur braven Alltäglichkeit zurückzuleiten.

Der Grundplan der Simple Story zeigt die Schule Richardsons: die Schicksale einer Frauenseele in ihrem Verhältnis zum Mann, wenig Abenteuer, dafür viel Seelenanalyse. Was an aufregenden Ereignissen zu finden ist, geht deutlich auf Richardson zurück: der Held Dorriforth (später Lord Elmwood) weiss wie Grandison (Grand II 27 ff.) ein Duell zu vermeiden und dabei trotzdem wahren Mannesmut zu bewähren (er stellt sich, aber schiesst nicht selbst); Matilda wird von einem tückischen Solmes-Pollexfen entführt. Von Richardsons Nachfolgern scheint Mackenzie Einfluss gewonnen zu haben: wir haben wie bei jenem eine überaus starke Konzentrierung auf ganz wenige Personen und wie im Man of the World eigentlich zwei Geschichten, die Schicksale von Mutter und Tochter, verkettet mit dem Leben desselben Mannes. Im ersten Teil ringt die Mutter um die Liebe des edlen Dorriforth, im zweiten die Tochter, nur dass im ersten die Liebe zum anderen Geschlecht, im zweiten die Liebe zum Vater und der daraus entstehende häusliche Konflikt das Thema (und Konstruktionsmotiv) abgibt.

Die Rollenverteilung ist überaus einfach und originell: die Heldin und eine Freundin, der Held und sein Freund, dazu ein Gegner — nur dass der Held (Dorriforth-Elmwood) gleichzeitig der Gegner der Heldin ist, vor dem sie sich fürchtet und den sie dennoch liebt, bis er am Schluss überwunden ist; als Vorspiel der beginnenden Wandlung des Geschicks tritt sein Freund (Sandford) energisch zur Seite der Heldin über. Im zweiten Teil dieselbe Gruppierung; nur ist der Freund des Helden von Anfang an auf Seite der Heldin; der geliebte Gegner ist diesmal ihr Vater; nur ist bedauerlich, dass an diese fein erfundene Handlung angehängt ist eine banale Liebesgeschichte mit ganz üblicher Rollenverteilung und traditionellen Charakteren. Mit dem Konstruktionsmotiv der Liebe ist dann in beiden Teilen ein zweites verbunden,

die Persönlichkeit der Heldin; nur ihre Gefühle, nicht die des Mannes werden eingehend analysiert. — Die Liebe zum Vater ist als Romanthema absolut neu — man mag an das Verhältnis von Tom Jones zu Allworthy denken: aber es fehlt da doch gerade der Punkt, in dem Mrs. Inchbald ihre ganze Kunst entfaltet: das leidenschaftliche Liebebegehren der weiblichen Natur, das um den Vater wirbt, wie ein Liebhaber um die Geliebte. Und das erste Liebesthema wird ebenfalls zu neuen Wirkungen benutzt: Miss Milner ist eine Mischung von Richardsons Olivia und Fieldings Tom Jones, leidenschaftlich ungestüm und haltlos schwankend — sie erringt den Geliebten und zu Beginn des zweiten Teils ist der Ehebruch da. Dass der Roman, und dazu noch der Roman einer Dame, sich heranwagt an die tragischen Seiten des Liebeslebens, ist eine grosse Leistung: aber — wir konnten bereits vorher (I 376) feststellen, dass Mrs. Inchbald sofort ängstlich wird, wenn ihr die Vorbilder mangeln — sie verliert den Mut, ihr Thema zu behandeln: der Ehebruch mit seinen Folgen, Verbannung und Tod der Heldin, wird nicht erzählt; das Interessanteste liegt zwischen dem ersten und dem zweiten Teil. Besser hat sie sich mit dem zweiten Thema abgefunden: sehr feinsinnig ist hier das übliche Liebesmotiv der Romane umgewandelt, um das stille Werben der Tochter (Matilda) um die Liebe des Vaters darzustellen; dabei sind die alten Motive der Clarissa glücklich benutzt: Verbannung, gefängnisähnliche Abschliessung, vergebliche Vermittlung guter Freunde (Sandford, Miss Woodley, der Gärtner) — hier und in anderen Punkten hat allem Anschein nach Matilda für Dickens' Florence Dombey als Vorbild gedient. Und sehr hübsch ist mit diesem Thema verbunden eine eigenartige Modifikation des Konstruktionsmotivs von der Persönlichkeit der Heldin, die später bei Miss Austen noch wirksamer wird: Matilda ist das Aschenbrödel der Familie, das edle, verkannte, von allen zurückgesetzte Mädchen, das sich erst erringen muss, was für das Weib ebenso wichtig ist

wie das Liebesglück, die geachtete Stellung in seinem kleinen Kreise. Überall schlägt diese durch und durch originelle Dame neue Töne an, aber überall zieht sie sich zaghaft zurück: mit diesen beiden anderen Themen ist leider verbunden die typische Liebesgeschichte, und zwar in altmodischster Art, mit gewaltsamer Entführung (unter Feuerlärm, vgl. Clar V 100 ff.!) und Errettung, mit einem typischen Grandison (Rushbrook) und einem typischen Solmes (Lord Margrave) als Nebenpersonen.

2.

Unter den Charakteren zieht zunächst die Aufmerksamkeit auf sich die Heldin des ersten Teils, Miss Milner. Sie gehört deutlich zum Fieldingschen Heldentypus, ist ein ins Weibliche übersetzter Tom Jones. Aber eben nur die Umrisse, die Verbindung von edlen Charakterzügen mit menschlichen Schwächen, mit anderen Worten das Problem, ist von Fielding entlehnt, die Lösung hat Mrs. Inchbald selbständig gefunden. Die Heldin erinnert ferner in éinem Zuge an Richardsons Olivia (s. o. I 68), in der gewaltigen Leidenschaft dieses Charakters, aber auch nur hierin: gerade das ist das Interessante an Miss Milner, dass ihre Liebe nicht alle Schranken durchbricht, sondern ständig in Widerstreit liegt mit der Scheu der Heldin, sich zu enthüllen, ihrer Würde etwas zu vergeben — also dem Clarissamotiv — und ausserdem noch mit einem starken Unabhängigkeitsgefühl, das gegenüber der zwingenden Macht des geliebten Mannes die eigene Selbständigkeit unter allen Umständen behaupten möchte. Und fein ist die Konsequenz dargestellt: die wahre und ehrliche Natur dieses Mädchens greift lieber zur Lüge, sie behauptet lieber einen anderen zu lieben, als dass sie von ihrer Leidenschaft zu Dorriforth-Elmwood etwas verriete (cap. XIV). Das ist der Charakter einer Clarissa, der sich äussert in der Fehlbarkeit eines Tom Jones. Vulkanische Leidenschaftlichkeit und selbstquälerische Askese sind hier zu starker Wirkung verbunden. Die

Doppelgestaltigkeit der menschlichen Natur hatten Cervantes und seine englischen Nachfolger erkannt auf einem Gebiete, dem der humoristischen Charaktere, Fielding in dem Normalcharakter des Tom Jones, Mrs. Inchbald verfolgt das Problem weiter — und sieht darin den Keim zu tragischem Untergang. Denn Miss Milner will etwas haben vom Leben — das ist das Tom Joneselement in ihr — mehr als ihr asketischer Vormund und Gemahl ihr gestattet; gegen seinen Willen nimmt sie an lauten Vergnügungen teil; auf diesem Gebiet liegen die Anfänge der späteren Katastrophe — die Mrs. Inchbald uns nicht gezeigt hat. Sie war befangen in einer Tradition, für die es Probleme nur im Leben des Mädchens gab, nicht in dem der verheirateten Frau. Sie hat ihre Miss Milner bis zu dem Punkte geführt, an dem es zwei Möglichkeiten gab: entweder wird der harte Wille des stolzen Mädchens nun doch gebeugt unter den härteren Willen des Mannes, oder dem älteren Mann fehlt auf die Dauer doch die nötige Elastizität, um über das leidenschaftliche Weib verständnisvoll zu herrschen; dann ist der Konflikt da in dem Moment, wo der jüngere, biegsamere Liebhaber in das Leben der Frau eintritt. Das war ein Problem, das Mrs. Inchbald nicht zu lösen gewagt hat.

Von den übrigen Charakteren sind absolut typisch diejenigen, die nur eine Konzession an die Überlieferung darstellen: Rushbrook (= Grandison), Lord Margrave (= Solmes): sonst hat Mrs. Inchbald auch hier eigene Leistungen aufzuweisen. Lord Elmwood (Dorriforth), der starke, feste, ruhige und energisch wollende Mann mit seiner kolossalen Selbstbeherrschung ist, soweit ich sehen kann, ohne Tradition im englischen Roman, und dasselbe gilt von dem ähnlichen Charakter, dem energischen Asketen mit dem gütigen Herzen, Sandford. Dorriforth ist als ehemaliger Priester, Sandford als Jesuitenpater gedacht — (Mrs. Inchbald war Katholikin); es ist interessant zu sehen, dass der katholische Geistliche nicht als Vicar of Wakefield geschaut wird, sondern einen selbständigen

Typus beginnt. Matilda Elmwood, die um die Liebe ihres Vaters wirbt, ist als Clarissa gefasst; aber die Äusserungen des Clarissacharakters sind ganz eigenartig: statt heroischer Liebe, die den Gefahren trotzt, finden wir demütige Zurückhaltung und ein Bedürfnis, sich zu opfern, verbunden mit feiner weiblicher Zartheit, die stets fürchtet, aufdringlich zu erscheinen — das ist eine neue Porträtstudie, die nur noch in den allgemeinsten Umrissen ihre Verwandtschaft mit der Clarissa verrät.

3.

Auch in der Simple Story ist Mrs. Inchbald ihrer Neigung zu dramatischer Führung der Handlung (s. o. I 368 ff.) treu geblieben. Beide Teile haben einen deutlichen Höhepunkt in der Mitte: Im ersten ist Miss Milner in eine Situation gekommen, in der sie ihre Liebe zu Dorriforth nicht mehr verbergen kann; sie muss gestehen — und gesteht, dass sie den Gegner ihres Geliebten, Frank Lawnley, liebt (cap. XIV). An diesem Höhepunkt, einer echt dramatisch behandelten, dialogisch reich ausgestalteten Szene, lenkt die Handlung für einen Moment auf eine falsche Fährte ein; aber dieser Wendung folgt die Gegenwendung auf dem Fusse. Und ebenso ist es am Schluss: ein schwerer Konflikt zwischen den Liebenden hat dazu geführt, dass Dorriforth abzureisen beschliesst; die Handlung ist auf dem Nullpunkte angekommen; da erfolgt die überraschende Wendung: Dorriforths Freund Sandford, der bisher mit aller Energie gegen die Heirat gewirkt hat, sieht ein, dass die beiden doch nicht ohne einander leben können, und gibt seinen Widerstand auf, und in derselben Szene, die die Liebenden weiter getrennt hat als irgend eine andere zuvor, werden sie vermählt (cap. XXIX). Das ist echt dramatische Technik, die längere psychologische Prozesse in Augenblickswirkungen zusammenzieht.

Ähnlich im zweiten Teil: das leidenschaftliche Sehnen Matildas nach der Liebe des Vaters ist bisher vergeblich

geblieben; er hat sich stets geweigert, die Tochter zu sehen. Da durchkreuzt ein Zufall seinen harten Willen. Sie treffen auf der Treppe zusammen; vor Schreck wird sie ohnmächtig und fällt in des Vaters Arme. Die entscheidende Wendung ist geschehen. Aber blitzschnell erfolgt eine entscheidende Gegenwendung: der Vater reist ab (cap. XLIII). Weniger dramatisch ist der Schluss ausgearbeitet: da haben wir wieder ein mehr allmähliches episches Ansteigen der Effekte: Lord Margrave (der Solmescharakter) hat Matilda entführt; da erwachen die Vaterinstinkte in der Brust von Dorriforth-Elmwood, er befreit die Tochter. Und hier setzt dann eine Art letztes Hindernis ein — aber nicht in Fieldings, sondern in Miss Burneys (s. o. S. 14) Art —, die Nebenhandlung bringt eine neue Verwicklung: Rushbrook (der Grandison des Romans) wirbt um Matilda bei Dorriforth; noch einmal bricht die alte Abneigung gegen die Tochter hervor: er will den Neffen verstossen; erst nach längerem Widerstand erklärt er sich für besiegt.

Das Wenige was über die Technik der Simple Story sonst zu sagen wäre, entspricht dem, was schon früher bei Gelegenheit von Nature and Art erwähnt wurde.

III.

Überaus bedeutungsvoll für die Entwicklung des englischen Romans ist die Tätigkeit von Maria Edgeworth (1767—1849) gewesen. Auf den beiden Hauptgebieten der damaligen Erzählungskunst, dem Abenteuer- und dem Familienroman, hat sie Hervorragendes geleistet. Sie hat weiter eine neue Gattung begründet, indem sie in den Mittelpunkt der Erzählung ein moralisches Problem rückte, und sie hat dem Abenteuerroman einen ethnographisch-historischen Hintergrund gegeben, der sie zur unmittelbaren Vorläuferin Walter Scotts macht.

1.

Sie beginnt mit kleinen Geschichten, deren erste, Castle Rackrent (1800), ein künstlerisches Meisterstück

ist und zugleich eine Urschöpfung, für die man im englischen Roman des 18. Jahrhunderts vergebens nach Keimen suchen würde. Sie gehört eher zur Richardsonschen Gattung als zum Typus der Fieldingschen Romane: denn das Hauptinteresse ruht nicht auf den Abenteuern, sondern auf der Psychologie; aber diese Psychologie, die vom Individuellen so gut wie ganz absieht und nur die ethnographischen Züge herausarbeitet, ist wieder ganz etwas anderes als Richardson geleistet hat. Dann wendet sie sich dem Persönlichkeitsroman zu. Belinda (1801) ist die Heldin, die in verschiedene Familienkreise Einblick erhält, die vergnügungssüchtigen Delacours und die idealen Percivals kennen lernt; diese auf Miss Burney zurückgehende Rollenverteilung — hier mit dem erregenden Moment der Versetzung in ein anderes Milieu verbunden — wird bei Miss Edgeworth typisch. Belindas Leben wird dann geschildert mit seinen Liebesverwirrungen und den schweren Kämpfen um die Stellung im Familienkreise. Zunächst werben zwei Männer um sie, von denen der eine, Clarence Hervey, sie heimführt, der andere, Vincent, edel verzichtet. Das ist deutlich Richardsons Typus, nur sind in dem Verhältnis Miss Byron : Grandison : Clementina die Geschlechter vertauscht. Ferner aber ist Belinda die abhängige Freundin und Hausgenossin Lady Delacours, deren Freundschaft sie plötzlich wieder verliert und schliesslich wieder erringt: das sind also die Kämpfe des Weibes im häuslichen Milieu, das Thema und Konstruktionsmotiv der Simple Story. Damit ist eng verbunden die Geschichte von der Versöhnung der streitenden Ehegatten Delacour durch Belindas Grossherzigkeit, ein Motiv aus dem Grandison (IV 67 ff.), und dies Motiv wird weiter variierend wiederholt: auch Lady Delacour und ihre Tochter Helen bringt Belinda wieder zusammen. Neben 'Liebe' und 'häuslichem Konflikt' sind dann drittes Konstruktionsmotiv die 'Erlebnisse des fremden Mädchens in der Gesellschaft', das Motiv von Miss Burney: Belinda kommt nach London, um von Lady Delacour in die Kreise der Hauptstadt ein-

geführt zu werden. An und für sich ist der Roman durch diese drei Konstruktionsmotive schon ereignisvoll genug; er wird ferner bereichert durch ein Geheimnis - ein geheimnisvolles Boudoir der Lady Delacour darf niemand betreten; schliesslich stellt sich heraus, dass es ein Toilettenkabinett ist, in dem die — anscheinend — todkranke Weltdame täglich ihre Jugendfrische erneuert (25 ff.); das ist die Umbildung eines Motivs aus Mrs. Radcliffes Sensationssphäre ins Bürgerliche und Alltägliche. Und dasselbe gilt von einem anderen Motiv: Lady Delacour wird von Todesahnungen und geheimnisvollen Erscheinungen gequält; schliesslich ist alles die Ausgeburt einer von Opium zerrütteten Phantasie, und aus der Todesahnung wird — Genesung (297 ff.). Noch weitere Fülle erhält die Geschichte durch eine zweite Liebesaffäre vom Typus des Grandison: auch Belindas Geliebter Hervey steht zwischen zwei Frauen, Belinda und Virginia, von denen die letztere anscheinend ihn, in Wirklichkeit einen anderen, Sunderland, liebt, der nur am Schlusse auftritt, um die Verwirrung voll zu machen und gleichzeitig alles zu lösen. So kommen drei Triaden heraus, in denen immer die erste Person (tatsächlich oder scheinbar) die zweite liebt und die zweite die dritte: 1) Vincent, Belinda, Hervey, 2) Virginia, Hervey, Belinda, 3) Hervey, Virginia, Sunderland. Dazu kommt noch eine Tochter geheimnisvoller Geburt, die Hervey sich nach Rousseaus Prinzipien und dem tragikomischen Vorbild von Thomas Day[67]) zur Gemahlin erziehen wollte und die schliesslich ihren Vater wiederfindet (Virginia Hartley), also das Tom Jones- und Joseph Andrews-Motiv in der Ausprägung, die es bei Miss Burney gefunden hatte (s. o. S. 7), ferner leichte soziale Satire mit einem neuen Thema: die Rivalität zweier Führerinnen der Gesellschaft (Lady Delacour und Mrs. Luttridge), und schliesslich ein komisches Duell, das bei Smollett (s.o. I 161) stehen könnte: statt zweier Helden treten sich zwei ängstliche Damen gegenüber, und die Sache droht ein sehr unheroisches Ende zu erhalten dadurch dass beide

fast von wütenden Bauern in einen Teich geworfen werden (50 ff.). Es ist ein buntes Durcheinander von Motiven, von denen die grössten und eindruckvollsten (Liebe; Weib im Familienkreise) auf Richardson und die von ihm beeinflussten Frauen (Miss Burney, Mrs. Inchbald) zurückgehen; aber daneben zeigen sich auch Einflüsse des Abenteuerromans (Fielding, Smollett) und des aus ihm hervorgehenden Sensationsromans (Mrs. Radcliffe), und vor allem ist aus dem Richardsonschen Liebesmotiv ein so buntes Durcheinander von komödienhaften Liebesverwirrungen geworden, dass Belinda wohl historisch mehr zur Gattung Richardsons gehören mag, psychologisch aber ganz wesentlich der Eindruck eines Abenteuerromans erzielt wird. Das ist ein Beweis mehr für die erstaunliche Wandlungsfähigkeit literarischer Gattungen und für das Verhältnis zwischen literarischer Entlehnung und Eigenschöpfung: das Rohmaterial lässt sich nahezu restlos in der Tradition nachweisen; aber wie in einem Kaleidoskop ist es zu einem absolut neuen Bilde zusammengeschoben.

Bei Miss Edgeworths nächstem Werk, Ennui (1809), ist schwer zu sagen, ob es mehr Abenteuer- oder mehr Persönlichkeitsroman ist. Der Held erlebt mancherlei: seine Frau wird ihm von seinem Agenten entführt, er verunglückt durch einen Sturz mit dem Pferde, wird in eine Rebellion der irischen Bauern verwickelt, die ihm fast das Leben kostet; ein Geheimnis lastet mit einem Male über seiner Geburt (Tom Jonesmotiv) und die Enthüllung macht ihn zum Bettler — so weit ist Ennui ein Abenteuerroman. Jetzt aber beginnt die psychologische Nebenwirkung der bisherigen Geschichte Hauptsache zu werden: die Erziehung des Helden — und zwar sie allein ohne Verbindung mit der Liebe oder einem anderen Motiv — ist Konstruktionsmotiv des Romans. Auch das erinnert freilich an den Tom Jones und Peregrine Pickle; aber wie schwach ist es dort betont! Hier dagegen verliert es der Leser nie aus den Augen: im ersten, dem abenteuerlichen, Teil des Romans dient alles, was dem Helden begegnet, dazu.

sein 'Ennui' zu verstärken: im zweiten, dem pädagogischen Teil, überwindet er durch ehrliche Arbeit die Leere seines Innern. Hier kommt nun allerdings noch eine Liebesgeschichte hinzu; aber sie ist so schwach betont, dass sie nur zeigt, wie zähe die Tradition auch in neuen Entwicklungen sich weiter hält. Die Charakteranalyse bleibt die Hauptsache: und sie gibt auch dem ersten Teil trotz aller Abenteuer des Helden so deutlich das Gepräge, dass doch der Eindruck eines Persönlichkeitsromans der überwiegende bleibt. Aber es ist doch nicht der alte Richardsonsche Typus: nicht psychologische Analyse im allgemeinen ist das Thema der Verfasserin, sondern die Analyse eines ganz bestimmten Themas — Überwindung der Langeweile durch Arbeit —, nicht Darstellung eines ganzen Charakters, wie bei Richardson, sondern nur eines einzelnen Charakterproblems. Aus Richardsons Persönlichkeitsroman entsteht der moderne Problemroman. Und auch in dem abenteuerlichen Teile ist eine Entwicklung gegenüber Fielding zu konstatieren. Nicht mehr die Abenteuer sind die Hauptsache, sondern die bunt-bewegte Menschenwelt, in die sie den Helden führen, und diese Menschen sind nicht das städtische Milieu Fieldings und Smolletts, sondern die ferne, ethnographische Welt Defoes; wie Robinson und Singleton unter die Eingeborenen fremder Erdteile kommen, so lebt Lord Glenthorn, der Held von Ennui, unter seltsamen Wilden, nur dass diese, die Iren, seine Sprache sprechen; die Darstellung der irischen Zustände bildet den Hauptreiz der Abenteuerschicht im Ennui. Also auch hier eine Fortentwicklung der alten Gattung — die dabei allerdings wieder in Bahnen der Vorzeit einlenkt. In der Belinda gab Miss Edgeworth eine Synthese von Abenteuer- und psychologischem Roman; hier haben sich die beiden Bestandteile selbständig zum ethnographischen und Problemroman weiterentwickelt.*)

*) Die Rollenverteilung von Ennui zeigt das Familienprinzip: Lord Glenthorn und seine Gattin, die Familie Elinors, der Kreis Lord Y—'s, allerdings daneben auch die Anordnung

Auch in The Absentee (1812) tritt das ethnographische und das problematische Element scharf hervor: die Zustände in Irland werden geschildert und zwar die Armut und Not der Bauern, der kleine, sie rücksichtslos aussaugende Mittelstand der Gutsverwalter und Agenten (die Garraghtys) und die irische Aristokratie (hauptsächlich die Clonbronys), deren Glieder als *absentees* in London und Dublin leben, sich ihren Pflichten gegenüber ihren Hintersassen entziehen, sich dabei finanziell ruinieren und von der englischen Gesellschaft doch nicht für voll angesehen werden. Daraus ergibt sich als Folgerung: moralischer und wirtschaftlicher Ruin für alle Beteiligten, und als Forderung: Zurück aufs Land! Das Studium des *Absenteeism* ist das Hauptkonstruktionsmotiv der Geschichte. The Absentee ist ein politischer Problemroman; darin berührt er sich mit Mrs. Inchbalds Nature and Art. Aber der Unterschied ist deutlich: Mrs. Inchbald behandelt ein allgemeines, ein menschliches, Miss Edgeworth ein einzelnes, ein politisches Problem. Mrs. Inchbald gewinnt es, indem sie wesentlich Charaktere, Miss Edgeworth, indem sie wesentlich Zustände, ethnographische Entdeckungen, kontrastiert. Der politische Problemroman Nature and Art war auf dem Boden von Richardsons psychologischem Familienroman erwachsen, The Absentee ist — wenn er auch die Rollenverteilung nach dem Prinzip der Familie beibehält — doch ein Sprössling des Abenteuerromans, eine eigenartige Fortentwicklung der Richtung Defoe-Fielding-Smollett. Das sekundäre Konstruktionsmotiv ist die Liebe Lord Colambres zu Grace Nugent; Haupthinderungsgrund ist das Geheimnis ihrer Geburt — also ein Fieldingsches Motiv; das spannende Abenteuer des mittleren Teils der Geschichte (die Reise Colambres von Irland nach London, die im letzten Moment

nach freundlichen und feindlichen Gesichtspunkten: Lord Y— ist Glenthorns Schützer, Crawley, der Verführer seiner Frau, sein Gegner während eines gewissen Teils der Handlung; die Regiefigur Elinor ist abwechselnd Freundin und Feindin.

noch den Ruin von der Familie abwendet) ist ganz mit Fieldingschen Kompositionskünsten (Schürzen und Lösen des Knotens) erzählt.

Vivian (1812) zeigt eine ähnliche Vermischung der beiden alten Typen wie Belinda. Grundtypus ist der Abenteuerroman; Konstruktionsmotive sind Liebe und Erziehung des Helden wie bei Fielding; nur dass ein jäher Tod seiner Entwicklung plötzlich ein Ende setzt. Aber es fehlen die eigentlichen Abenteuer: aus der Werkstatt jener Schule sind benutzt 1) der Held mit mannigfachen Liebesabenteuern: Vivian liebt ein Mädchen nach dem andern (Selina, Julia und Sarah Lidhurst), er wird (vgl. Tom Jones und Lady Bellaston) von einer verheirateten Kokette (Mrs. Wharton) in ihre Netze gezogen. 2) Der junge Held, der in das Getriebe der Politik verwickelt wird (vgl. Gil Blas, Peregrine Pickle) und darin scheitert. Als kleineres Einzelmotiv das Duell (cap. XV). Aber nicht die bunte Handlung ist für Miss Edgeworth Hauptsache, sondern der Charakter des Helden; das ist Richardsons Technik. Die Rollen sind nach dem Prinzip der Familie verteilt; im wesentlichen wird nur éin Familienkreis (die Glistonburys) geschildert. Die Handlung ist verhältnismässig arm; zwar tritt der Held in Beziehung zu nicht weniger als vier Frauen; jedoch fehlt den Abenteuern alles Aufregende: einmal kommt es zu einer Werbung mit negativem Erfolg (Julia cap. VIII. IX), einmal zu einem Ehebruch (Mrs. Wharton cap. VI), aber das alles ist auf das Knappste berichtet. Das eigentliche Thema des Romans ist die innere Geschichte Vivians, also Richardsons Thema, aber der Held ist wieder aus Fieldings Schule: der edle, leicht bestimmbare Mensch, der abwechselnd bösen und guten Einflüssen unterworfen ist. Der Grundplan des Vivian ist also das Gegenstück zur Belinda: dort historisch betrachtet wesentlich ein Familienroman von Richardsons Typus, der jedoch durch Kreuzung und Vervielfachung der Liebesmotive den psychologischen Eindruck eines Abenteuerromans hinterlässt; hier ein

Roman, dessen historische Grundlagen wesentlich dem Fieldingschen Typus entsprechen, und der doch durch Konzentration und Vereinfachung den psychologischen Eindruck des Familienromans hinterlässt. Dem entsprechend sind die parallelen Liebesgeschichten — Russell liebt Selina (die vorher Vivian geliebt hat) und wird unglücklich geliebt von Julia Lidhurst, welch letztere jetzt der Held, Vivian, liebt, — die in der Belinda mit im Mittelpunkt der Handlung stehen, hier ganz in den Hintergrund gedrängt.

Im Jahre 1814 erscheint Patronage, ein Roman, dessen Plan Miss Edgeworth ihrem Vater entlehnt hat. Sie hat ihn wesentlich umgestaltet, dabei allerhand abenteuerliche Elemente ausgeschieden, die an Fielding und Smollett erinnert haben werden (Memoirs II 343). In der vorliegenden Gestalt führt Patronage die Entwicklung weiter, die von Ennui zum Absentee ging. Allerdings ist das ethnographische Element so gut wie ganz ausgeschaltet; aber der Problemroman ist geblieben; damit lenkt das Werk gleichzeitig in die Bahnen der moralischen Erzählung ein, die Miss Edgeworth schon früher in allerhand kleinen Geschichten gepflegt hatte. Weder Richardsonsche noch Fieldingsche Elemente sind im Grundriss des Romans zu erkennen; das Problem allein beherrscht den Grundplan und ist das alleinige Konstruktionsmotiv des Ganzen. Miss Edgeworth will zeigen, wie der Ehrgeiz und infolge davon die Abhängigkeit von einem politischen Gönner das Leben Englands moralisch vergiftet. Das Problem wird erläutert diesmal nicht an drei Bevölkerungsschichten wie im Absentee, sondern an zwei Familien und vielen Einzelpersonen verschiedener moralischer Qualität: die ehrgeizigen Falconers steigen schnell empor, gehen dann aber plötzlich zu Grunde; die zufriedenen Percys haben viele Prüfungen zu bestehen, bleiben aber glücklich auch im äusseren Unglück und werden schliesslich vom Schicksal belohnt — dieser Zweig der Handlung dürfte vom Vicar of Wakefield beinflusst sein —; und der politische Patron selbst,

Lord Oldborough — das Problem wird also wie im Absentee durchgenommen an den aktiven Vertretern des Systems und seinen passiven Opfern — findet inneren Frieden erst, als er dem politischen Parteigetriebe entsagt hat. Der übrige Inhalt des Romans zeigt mehr Psychologie als Abenteuer, lehnt also mehr nach Richardson als nach Fielding; aber das Problem beherrscht das Ganze derartig, dass nichts anderes das Interesse des Lesers wesentlich fesselt. An einzelnen Motiven sind bemerkenswert: a) im Gefolge der Entwicklung von Richardson her gesellschaftlicher Kleinkrieg und Frauenfreundschaft wie in Belinda, unglückliche Heirat aus weltlichen Gründen (Buckhurst Falconer; Miss Hauton, vgl. Lady Delacour in Bel.) — als Kleinigkeit dazu das Amatörtheater (cap. XXVIII) wie in Vivian (cap. VIII); b) an Motiven des Abenteuerromans Schiffbruch (cap. I), Spiessbürgerkomik (die Pantons, vgl. Miss Burney), Duell (cap. VIII p. 106), geheimnisvolle Abstammung des Helden, die schliesslich aufgeklärt wird und dann die Heirat mit der Geliebten ermöglicht (Henry — Cecilia Panton; vgl. TJ, Bel, Abs).

Harrington (1817) zeigt abnehmende künstlerische Kraft. Die Geschichte ist ein Problemroman, der plötzlich zum Abenteuerroman wird. Maria Edgeworth will einen philosemitischen Roman schreiben: sie zeigt Juden von vorbildlicher Seelengrösse, die trotzdem der schlimmsten Bedrückung ausgesetzt sind. Zwei davon gehören zu einer Familie (Montenero, Berenice), daneben steht eine Einzelfigur (Jacob). Mit dieser einen Familie ist kontrastiert eine andere (die Harringtons) und mehrere Einzelpersonen. Den Verfolgern der Juden geht es schlecht, und zwar stuft sich die Strafe ab nach dem Grade des Antisemitismus: Mowbray, der die Juden peinigt und doch gerne das jüdische Geld heiraten möchte, fällt im Duell; der alte Harrington, der nur ihr Gegner ist, kommt mit starker Angst um seinen Besitz davon, und der Judenfreund Harrington jun. erhält die Hand der schönen Berenice. Schon im Patronage musste das mechanische Walten der

irdischen Gerechtigkeit bedenklich erscheinen, hier wird es in seiner aufdringlichen Didaxis vollends absurd. Und am Schlusse hat Maria Edgeworth nicht einmal den Mut ihrer Überzeugung, sondern schrickt davor zurück, ihren Helden mit einer Jüdin zu vermählen: die edle Berenice ist mit einem Male keine Jüdin, sondern eine Christin: was also in dem Roman und hauptsächlich an der Figur dieser edlen Clarissa bewiesen werden sollte, die moralische Hoheit des Judentums, ist gar nicht bewiesen, aus einem Problemroman, der wenigstens das Gute einer starken Überzeugung hatte, macht dieser ängstliche Rückzug einen ganz gewöhnlichen Abenteuerroman mit dem Konstruktionsmotiv der Liebe und einem (sehr schwachen) sekundären Konstruktionsmotiv der geheimnisvollen Geburt der Heldin in Art des Tom Jones und der Evelina. Wir haben eine ähnliche Angst vor der eigenen Überzeugung bei Mrs. Inchbald bemerkt (s.o.I376 f.), und die Geschichte des Frauenromans weiss noch manches Beispiel von revolutionären Thesen zu berichten, aus denen schliesslich das Neue herausrevidiert wird; man kann fast sagen, dass Revolutionsgeist mit ängstlichem Einlenken am Schluss zum Grundplan der Damenromane gehört. — Auch sonst sind manche Motive des Abenteuerromans zu finden: Duell (cap. XVIII), Kriminalgeschichten mit falscher Anklage des Unschuldigen wie im Tom Jones (cap. XV Montenero vor dem Friedensrichter wegen Körperverletzung: cap. XVII der Juwelendiebstahl mit Verdacht gegen Jacob), Konflikt des Helden mit der älteren Generation (cap. XII), leichte ethnographische (das jüdische Fest cap. XIII) und starke historische Seitenwirkungen (die Gordon Riots cap. XV), die beiden Bewerber mit gegensätzlichem Charakter Mowbray (= Blifil) und Harrington (= Tom Jones), der Held mit dem eigenartigen Reisebegleiter niederen Standes (Harrington : Jacob = Tom Jones : Partridge cap. IV. V), und wenn der Held, der sich als Kind vor den Juden zu fürchten pflegte, schliesslich von ihren guten Eigenschaften überzeugt wird, so ist dies Konstruktionsmotiv eine ab-

schwächende Modernisierung des Erziehungsmotivs aus dem Tom Jones.

Im Ormond (1817) wendet sich Miss Edgeworth dann ganz dem Abenteuerroman zu. Das Bedeutendste an der Geschichte ist der ethnographische Hintergrund, die Szenen, in deren Mittelpunkt der irische Häuptling King Corny steht. Konstruktionsmotiv ist die Liebe, aber doch nur in beschränktem Sinne hat die Geschichte überhaupt eine Einheit: im ersten Teil ist es die Liebe Ormonds zu Dora, der Tochter Cornys, im zweiten zu Miss Annaly, nur episodisch tritt noch einmal Dora als Gegenspielerin auf. In beiden Teilen zeigt sich eine an Belinda — und schliesslich an den Grandison — erinnernde Verstärkung des Liebesmotivs: Ormond steht beide Male zwischen zwei Mädchen, zuerst Dora und (episodisch) Peggy Sheridan, dann Florence Annaly und Dora; um Dora ihrerseits werben Ormond und Black Connal, um Florence ausser dem Helden (scheinbar) Oberst Albemarle. Die Rollenverteilung arbeitet mit dem Familienprinzip: die O'Shanes, die Cornys, die Connals, die Annalys, im einzelnen wirkt jedoch ein Motiv Fieldings nach: dem Helden steht gegenüber ein (mit ihm zusammen erzogener) Intrigant Marcus O'Shane, das Verhältnis wird wiederholt in der Gegenüberstellung von Ormond und seinem Nebenbuhler Black Connal. Ferner finden sich Motive aus dem Repertoire des Abenteuerromans: das törichte Duell, das zur Freundschaft führt (PP cap. XXVIII), der Held muss das Haus seines Vormunds verlassen (erregendes Moment wie im Tom Jones); dann eine wohl direkte Entlehnung aus Peregrine Pickle: eine schwere Entfremdung zwischen Ormond und seiner Geliebten, Florence Annaly, wird hervorgerufen durch die Ungeschicklichkeit des Dieners, der einen Brief verloren hat und sich nun in seiner Weise hilft (460 ff.; s.o. I 188).

In Helen (1834) kehrt dann Miss Edgeworth zurück zum Problemroman, der aber diesmal auf einem Grundschema der Richardsonschen Gattung aufgebaut ist. Ist eine Unwahrheit unter irgend welchen Umständen ent-

schuldbar? so heisst das Problem, das für den Roman als Konstruktionsmotiv dient, und das wird gezeigt am Schicksal mehrerer Familien, besonders aber zweier Frauen, von denen die eine (Cecilia Clarendon) aus Angst sich in Lügen verstrickt, die andere (Helen Stanley) sich für die Freundin opfert und deren Schuld auf sich nimmt; wieder ist also das Problem an aktiven und an passiven Persönlichkeiten erläutert. Die Folge ist für beide eine schwere Katastrophe, die beider Leben fast vernichtet, bis zum Schluss Helen gerechtfertigt und Cecilia von ihrer Menschenfurcht geheilt ist (Erziehung als zweites Konstruktionsmotiv). Die Darstellung dieser Wirrungen führt zu eingehender psychologischer Analyse des weiblichen Charakters, wie er sich bewährt in Freundschaft (Motiv der Frauenfreundschaft, vgl. Belinda) und Liebe; die wechselvolle Liebe Helens zu Granville Beauclerc bildet das dritte Konstruktionsmotiv des Romans. Bis auf ein einziges Duell (p. 406) und eine Intrige (d'Aubigny gegen Helen) fehlen Motive des Abenteuerromans ganz.

2.

A.

So selbständig der Grundplan von Miss Edgeworths Romanen angelegt ist, so gern arbeitet sie mit typischen Charakteren.

Die Helden gehören sämtlich zum Typus des Grandison oder Tom Jones; je schärfer sie charakterisiert sind, desto stärker neigen sie dem letzteren Typus zu. Typische Grandisons sind Mr. Percival (Bel), Russell (Viv), Lord Colambre (Abs), Erasmus und Alfred Percy, Oberst Hungerford, Graf Altenberg, Temple — eine beängstigend lange Liste für den einen Roman Patronage — schliesslich Harrington jun. Ein wenig interessanter sind spezielle Ausprägungen des Grandisontypus: Clarendon (Hel), der starre Vertreter strenger Rechtlichkeit und Wahrheitsliebe, der es aber schliesslich doch lernt, Milde walten zu lassen. Wahrscheinlich ist er beeinflusst durch Mrs. Inchbalds

Dorriforth-Elmwood (Miss Edgeworth liebte die Simple Story über alles; vgl. Hare I 168); bei beiden haben wir die gleiche stoische Härte und extreme Tugend; beide stehen an der Seite einer fehlbaren Frau; am Schlusse ringen sich beide zu verzeihender Menschlichkeit durch (allerdings bei Elmwood nicht der Sünderin, sondern ihrer unschuldigen Tochter gegenüber); der in den Grundzügen ähnliche Stoiker Darcy bei Miss Austen (PrPr) ist wohl ohne Einfluss auf Clarendon geblieben. Eine starre, schwer zu überzeugende Hartnäckigkeit stellt diesen Charakter ein wenig ausserhalb der Reihe von makellosen Grandisons. Sodann Herbert Annaly (Orm), der seine kurze Lebensspanne — er ist schwindsüchtig — zum Besten der Menschheit auszunutzen sucht und heroisch stirbt, während er in einer kalten Nacht mit letzter Energie das Eigentum von Schiffbrüchigen vor Plünderung schützt. Ferner der feine Mensch mit dem scheuen, schüchternen Wesen und dem inneren Stolze, der ihm die Kraft gibt, den Schiffbruch seiner Liebe heroisch zu tragen (Lord William; Patr). Seine Schüchternheit hebt ihn ein wenig heraus aus der Menge der unfehlbaren Grandisons und nähert ihn den edlen, aber immerhin fehlbaren jungen Männern von der Art des Tom Jones. Die Schwächen des zweiten Typus können bestehen in nichts weiterem als einer gewissen hitzigen Unüberlegtheit (Godfrey Percy [Patr], Granville Beauclerc [Hel]) oder — ganz in Art des Tom Jones — in einem wilden Temperament, das namentlich Frauen gegenüber leicht wie Unbeständigkeit aussieht (Ormond). Oder die Schwäche des Helden liegt mehr auf dem Gebiete, wo (unter anderem) Peregrine Pickle fehlbar war: er will um jeden Preis gesellschaftlich eine Rolle spielen — das gilt von dem sonst untadeligen Clarence Hervey (Bel). Oder es ist ein anderer Fehler: eine gewisse Energielosigkeit, die sich zu keiner rechten Tätigkeit aufraffen kann, macht Lord Glenthorn (Enn) trotz seiner Liebenswürdigkeit und seines edlen Strebens zum unglücklichen Menschen. Diese Figur zeigt schon etwas eigene Arbeit; ein weiterer Fortschritt ist es,

wenn Miss Edgeworth bei diesem Charaktertypus auch andere Entwicklungen sieht, als allmähliche Läuterung: Buckhurst Falconer (Patr) hat Ehrgefühl genug, um sich zu weigern, dem Willen des Vaters gemäss ohne inneren Beruf Geistlicher zu werden. Aber er hat kein Geld und keine rechte Energie — und wird es doch. Und allmählich sinkt er herab zum ehrgeizigen materialistischen Weltmenschen, der hier und da noch einmal höhere Regungen empfindet — aber eben nur gelegentlich. Und der Mensch kann auch an diesem Zwiespalt zu Grunde gehen. In Vivian hat Miss Edgeworth eine doppelte Leistung vollbracht; sie hat die Vorgeschichte des Tom Jonestypus — oder wenigstens einer unter seinen vielen Ausprägungen — dargestellt und die tragischen Möglichkeiten erkannt, die er enthält: *'Spoiled by his mother, over-educated, over-instructed, over-dosed . . . with premature lessons of prudence'* (240) — das macht die Unselbständigkeit des Charakters verständlich. Haltlos schwankt Vivian zwischen guten und bösen Einflüssen, ist unvernünftig, verschwenderisch, flatterhaft. Er macht ein edles Mädchen unglücklich und gerät in eine Situation nach der anderen, aus der er ohne einen Flecken auf seinem Charakter nicht wieder herauskommt, und bei der alles Bestreben, das Verfehlte wieder gut zu machen, vergeblich ist. Als äusserliches Korrelat zu dem inneren Ruin des Helden steht am Schlusse ein tödliches Duell.

Buckhurst und Vivian sind die einzigen Erscheinungen dieses Typus, die wirklich inneres Leben haben. Weit bedeutsamer sind daher die Heldinnen, obgleich bei ihnen auch sehr viel Typisches zu finden ist; wo sie Frauen schildert, emanzipiert sich Miss Edgeworth leichter von der Tradition. Zunächst finden sich einige typische Clarissen, nur dass die starre Hoheit des Vorbildes zu blosser Tugendhaftigkeit abgeschwächt ist: Grace Nugent (Abs), Berenice Montenero (Harr), und noch blasser Florence Annaly (Orm). Besser sind einige Abarten des Typus geraten: Selina Sidney, das sanfte, verzeihende und still

duldende Mädchen, — der Clarissatypus in seiner speziellen Ausprägung als Amelia (Viv); sodann eine interessante Vermenschlichung der heroischen Züge des Vorbildes: statt der unendlichen Tugendhaftigkeit Clarissas hat Caroline Percy (Patr) eine feine gesellschaftliche Form und eine absolute Treffsicherheit bei allen schwierigen Entscheidungen. (Virginia, das naive, in der Einsamkeit vor allen Flecken der Kultur sorgsam bewahrte Mädchen [Bel], gehört nicht hierher, sondern verrät schon durch Namen und exotische Herkunft ihre Abstammung von Bernardin de St. Pierre.) Bei Miss Broadhurst (Abs) haben wir eine interessante Spielart der Amelia: das edle Mädchen ist unglücklich, weil auf ihm das Schicksal der reichen Erbinnen lastet, sich viel umworben zu sehen, ohne dass sie wirkliche Liebe fände, und weil sie weiss, dass ihre Hässlichkeit ihr dieses Los wahrscheinlich für immer zugesprochen hat; leider hat Maria Edgeworth diesen interessanten Vorwurf rein episodisch behandelt. Ausgeführter ist ein ähnliches Porträt, das die Ähnlichkeit mit Clarissa nicht verleugnet und doch stark originell ist. Sarah Lidhurst (Viv) ist ein edles Mädchen — nicht schön — von unbedingter gesellschaftlicher Sicherheit und Herrschaft über sich selbst. Aber was bei Clarissa freie Gabe der Natur war, ist durch eine überstrenge Erziehung einem leidenschaftlichen Temperament aufgenötigt worden, und nicht zum Vorteil: der ewige Zwang hat dem prächtigen Mädchen einen kalten, mürrischen Zug gegeben Sie braucht die Ehe mit dem geliebten Mann, um sich geben zu können, wie sie ist; aber die lange zurückgedrängte vulkanische Leidenschaft lodert jetzt mächtig empor und wird in ihrer masslosen Heftigkeit und Aufdringlichkeit dem Manne zur Last: erst im Unglück wird ihr Charakter zu edler Feinheit geläutert. (Hier begegnet also auch bei einer Nebenfigur das Erziehungsmotiv des Tom Jones.) Mit Sarah Lidhurst kommen wir bereits zu weiblichen Clarissen, die fehlbar sein können, und treten damit über in das Gebiet der weiblichen Tom Jones-

charaktere. Miss Edgeworth ist es gewesen, die den Typus des weiblichen Tom Jones, des edlen aber fehlbaren Mädchens, für den englischen Roman erst recht ausgebildet hat. Die Ähnlichkeit mit dem Helden Fieldings wird allerdings nur Produkt einer Parallelentwicklung sein; denn was an weiblichen Vorstufen vorhanden war, weist deutlich auf Richardson als Ausgangspunkt hin. Es lohnt sich vielleicht, das allmähliche Werden dieses Typus im einzelnen zu verfolgen. Eine deutliche Vorstufe ist zunächst Miss Howe, die von Richardson ja noch unbedingt als Heroine gefasst wird (s. o. I 67), deren fröhliches Wesen sich aber leicht zur Unbeständigkeit weiterentwickeln lässt; Goldsmiths Olivia Primrose (s. o. I 224) war bereits ein Schritt auf diesem Wege. Weiter steht am Ausgangspunkt der Entwicklung die leidenschaftliche Olivia Richardsons (s. o. I 68), die auf weiblicher Seite das wilde Temperament des Tom Jones vertritt und der Mrs. Inchbalds Miss Milner (s. o. S. 19) in dieser Beziehung ähnelt. Schliesslich gehört Lewis' Agnes (s. o. I 301) in diesen Kreis. (Abseits stehen die fehlbaren unschuldig-naiven Mädchen Harriett Annesly und Agnes Primrose [s. o. I 359, 366].) Die Typen Miss Howe und Olivia haben bei Miss Edgeworth wesentliche Förderung erfahren. Julia Lidhurst (Viv) ist offenbar die vermenschlichte Olivia des Grandison — vermenschlicht und psychologisch erklärt durch eine gewisse jugendliche Unreife ihres Wesens: rasch, temperamentvoll in Worten und Bewegungen, mit einer gefährlichen Vielseitigkeit der Anlagen, die je nach den Einflüssen von aussen her nach den verschiedensten Richtungen weiter entwickelt werden können. Sie lässt sich dazu hinreissen, ihre leidenschaftliche Liebe zu Russell diesem anzutragen, und als sie abgewiesen wird, zieht sie sich in gleich leidenschaftlicher Reue in die Einsamkeit zurück — deutlich wirkt hier Olivias wilde Liebeserklärung nach und am Schluss das Kloster, in dem die entsagende Clementina Ruhe findet. — Rosamond Percy (Patr) dagegen und Cecilia Clarendon (Hel) gehören zu dem durch

Miss Howe begründeten Typus. (Auch die Rollenverteilung Richardsons, der die lebhafte Heroine der ruhigen gegenüberstellt, ist beibehalten: dem Gegensatz Clarissa-Miss Howe entspricht die Rollenverteilung Sarah und Julia Lidhurst [Viv], Caroline und Rosamond Percy [Patr], Helen Stanley und Cecilia Clarendon [Hel].) Bei Rosamond Percy ist die Ähnlichkeit mit Tom Jones ganz deutlich: sie ist edel und mitleidig, aber etwas wild und unklug in ihrem Wesen; ihr unbedachtes Losplatzen mit einer Nachricht ohne Rücksicht darauf, wer im Zimmer ist, hat einmal die schlimmsten Konsequenzen: sie plaudert in Gegenwart eines geriebenen Feindes der Familie das Geheimnis einer fehlenden Urkunde aus (p. 75) und ist schliesslich Schuld daran, dass der Familienbesitz verloren geht; — aber deutlich tritt an ihr eine innere Feinheit und Liebenswürdigkeit hervor, die all diese Schwächen vergessen lässt. Bei Cecilia Clarendon ist dann die Entwicklung vollendet: das temperamentvolle Mädchen verstrickt sich und andere in Sünde und Schuld durch ihren Mangel an Selbstbeherrschung gegenüber einem Liebhaber (d'Aubigny); ihre Leichtlebigkeit hat zu einem Briefwechsel geführt, den sie schliesslich nicht einzugestehen wagt und in einem Moment der Schwäche ihrer Freundin Helen zuschiebt; die Folge ist schlimmstes Unglück auf beiden Seiten, bis sie schliesslich ihre Schuld eingesteht und geläutert aus den Anfechtungen hervorgeht. Und auch Helen Stanley, die edle, duldende Freundin, gehört genau genommen in diese Kategorie, da die moralische Strenge von Maria Edgeworth auch in ihr eine Schuld entdeckt, die freilich so leicht ist, dass sie dem Leser kaum zum Bewusstsein kommt: sie hat unvernünftige Bestellungen an Juwelen gemacht, um der sonst unabwendbaren Aussicht zu entgehen, dass sie ihre Freundin Cecilia ihr schenkt, und sie hat auf Cecilias Bitte Briefe in Empfang genommen, die eigentlich für jene bestimmt waren; dieser erste kleine Schritt von der Linie unbedingter Wahrhaftigkeit führt dann zu ganz ungeahnten Konsequenzen und allmählich zu wirklicher Schuld.

So deutlich nun aber die Ähnlichkeiten zwischen diesem weiblichen Typus und dem des Tom Jones sind, ich glaube doch, dass es sich hier mehr um eine Parallelentwicklung als um literarische Abhängigkeit handelt. Es fehlen doch alle wirklich prägnanten Übereinstimmungen mit Tom Jones, wie wir sie ja in der Gruppe der männlichen Charaktere feststellen konnten, etwa Ausweisung aus dem väterlichen Hause, Kontrastierung mit einem weiblichen Blifil, Unbeständigkeit in der Liebe. Die weiblichen Charaktere, die mit dem Tom Jonestypus Ähnlichkeiten aufweisen, zeigen vielmehr entweder deutlich gemeinsame Handlungsmotive mit Olivia (Sarah Lidhurst), oder dieselben Charakterähnlichkeiten, die sie an die Seite von Tom Jones stellen, verbinden sie auch mit Miss Howe (Rosamond Percy, Cecilia Clarendon), die ja in mancher Beziehung das weibliche Gegenbild von Fieldings Held ist, und der Umstand, dass sie stets einer Clarissafigur zur Folie dienen (s. o. S. 38), dürfte für ihren literarischen Stammbaum entscheidend sein. In Miss Howe, dem fröhlichen, lebhaften und gern etwas kokettierenden Mädchen, waren die Keime eines Tom Jonescharakters enthalten; er musste die Tendenz haben, sich zu entwickeln einmal zu dem Mädchen, das direkte Unklugheiten begeht (Rosamond Percy), andererseits zu einem weiblichen Charakter, der sich in Sünde und Schuld verstrickt (Cecilia Clarendon). Diese Entwicklung musste natürlich gefördert werden durch die Tatsache, dass eine männliche Parallele dieses Charaktertypus schon zu den beliebtesten Figuren der Literatur gehörte, dass Fielding dem ganzen Jahrhundert den Blick dafür geschärft hatte, dass Schuld und Tugend keine völlig heterogenen Begriffe sind. Aber höchstens in einem oder zwei Fällen glaube ich einen direkten Einfluss des Tom Jonescharakters auf den weiblichen Typus annehmen zu müssen: Dora Connal (ähnlich die unten [S. 44] noch kurz zu erwähnende Miss Hauton in Patronage), die weibliche Hauptfigur des Romans Ormond, der ja deutliche Spuren Fieldingscher Einwirkung trägt, ist nicht nur in

ihrem allgemeinen Charakter dem Tom Jones ähnlich, sondern auch in spezielleren Zügen: sie schwankt zwischen verschiedenen Männern (Ormond und Connal), sie geht schliesslich ganz unter — wie Tom Jones eine Zeit lang — in dem Strudel gesellschaftlicher Eitelkeit, und ihr zur Seite steht eine Figur (ihre Tante O'Faley), die wie Partridge, mit dem sie allerdings nur in der Funktion, nicht im Charakter übereinstimmt, stets zum Niedrigen und Materiellen rät — und bei Dora nicht ohne Erfolg.

Mit Dora Connal kommen wir zu einem neuen weiblichen Typus, der wohl mit den bedeutendsten Fortschritt von Maria Edgeworth auf dem Gebiete der Charakterzeichnung darstellt, zu den Damen der Gesellschaft. Sofern die Frauentypen bei den Vorläufern von Miss Edgeworth der besseren Gesellschaft angehörten, hatten wir bisher ausser Clarissa und Miss Howe folgende Typen gefunden: 1) die prosaische Hausfrau: Mrs. Adams (s. o. I 106), Mrs. Primrose (I 225), zwei Pfarrfrauen, die wohl auch im 18. Jahrhundert noch zur guten Gesellschaft zu rechnen sind, 2) das keifende Weib, die alte shrew: Lady Beauchamp (I 68), Tabitha Bramble, Mrs. Grizzle, Mrs. Pickle (I 175), 3) die sinnliche Alte: Lady Booby (I 103), 4) die Pedantin: Miss Western (I 106) und die Tante von Roderick Randoms Braut, '*The female virtuoso*'. Daneben finden sich aber in verschiedenen Romanen Einzelfiguren, die offenbar auf eigene Beobachtung zurückgehen und nichts Typisches haben: In der Pamela Lady Davers (s. o. I 68), jener total missglückte Charakter der Pamela, in dem sich ein gutes Herz mit viel Eitelkeit und Adelsstolz verbinden soll, aber nicht recht verbindet, in der Clarissa die Mutter der Heldin, die auch ganz gutmütig ist, aber in allen entscheidenden Punkten sich dem Willen ihres Mannes fügt, und ähnlich charakterisiert die Mutter von Miss Howe. Im Grandison dann die Schwester des Helden (s. o. I 67 f.), die hier zu nennen ist, weil sie zwar zum Typus der Miss Howe gehört, aber durch ihre zügellosen Temperamentausbrüche doch etwas abseits steht. Bei Fielding die

Mutter Amelias, sehr blass charakterisiert, bei der aber starkes Temperament und ein gutes Herz doch deutlich sind, die ganz schwache und gutmütige Frau von Squire Western — völlig episodisch —, die gutherzige aber oberflächliche Gesellschaftsdame Mrs. James (s. o. I 110), bei Smollett verschiedene Mütter, deren Charakter nicht recht zur Geltung kommt, bei Miss Burney die freundliche, aber in ihrem Auftreten etwas schroffe Mrs. Selwyn, die — noch blasser gemalte — überaus edle Lady Howard, die ganz unbeständige, eitle Modedame Mrs. Harrel, die stolze, aber schliesslich doch verständige und nachgiebige Mrs. Delville; bei Mrs. Radcliffe die leidlich gutmütige, aber sonst ganz an Mrs. Harrel erinnernde Mme Cheron (s. o. I 301). Es ist unmöglich, all diese Charaktere einem bestimmten Typus zuzuteilen; dazu sind ihre Porträts viel zu wenig ausgeführt — offenbar schwebt ihren Schöpfern kein auch nur annähernd so klares Bild vor wie für Clarissa, Tom Jones, Trunnion, Primrose —, und sie sind im einzelnen viel zu verschieden, als dass sie sich sämtlich unter gemeinsamen Gesichtspunkten zusammenfassen liessen. Aber offenbar sind hier stark konvergierende Linien vorhanden: bei eigentlich allen ein gutes Herz, dazu eine unsympathische Eigenschaft, Schwäche auf verschiedenen Gebieten (Mrs. Harlowe, Mrs Howe, Mrs. Western, Mrs. James, Mrs Harrel), Stolz (Mrs. Delville), zügelloses Temperament (Miss Grandison, Mrs. Selwyn) — abseits steht nur die völlig sympathische Mrs. Howard der Evelina. Neben diesen Eigenschaften ist überall vorhanden, in einzelnen Fällen (Mrs. Harlowe, Mrs. James, Mrs. Delville) auch deutlich ausgesprochen völlige Beherrschung der gesellschaftlichen Form. Hier ist ein Typus im Werden, der noch nicht ganz geschlossen ist, der sich noch ganz auf Nebenpersonen beschränkt, aber schon bei Miss Burney mit einer gewissen Deutlichkeit zu greifen ist.

Der Typus der Gesellschaftsdame ist bei Miss Edgeworth vollendet. Ihre Trägerinnen verfügen über tadellose Formen und spielen eine Rolle in der Gesell-

schaft: ihr Charakter zeigt eine eigenartige Mischung von Liebenswürdigkeit und Gutmütigkeit einerseits, Egoismus und Eitelkeit andrerseits; also genau dieselbe Verbindung von sympathischen und unsympathischen Eigenschaften, wie sie seit Fielding ein humoristischer Vorwurf für die Literatur ist. Worüber die ältere Generation nur lachen konnte, das erscheint jetzt bei der jüngeren als neues, ernstes Charakterproblem.

In einem Falle ist der Typus etwas freier behandelt: Lady Glistonbury (Viv) ist eine feine Gesellschaftsdame, eine ausgezeichnete Gattin und Mutter; ihr Fehler besteht nur in der Übertreibung und etwas äusserlichen Auffassung ihrer strengen Tugend: ihr fehlt die Fähigkeit, sich anderen anzupassen und die anders gearteten Naturen ihres Mannes und ihrer Tochter Julia Lidhurst zu verstehen. Sie ist beherrscht von einer *rigid propriety* (333); *punctual to the letter, but unfeeling of the spirit of her duties, . . she contrived . . to make her house odious to her husband;* der Literatur und Kunst, den geistigen Bedürfnissen eines jungen Mädchens, steht sie mit völliger Teilnahmlosigkeit gegenüber.

Bei weitaus den meisten Gesellschaftsdamen von Miss Edgeworth jedoch tritt zur feinen gesellschaftlichen Bildung jener Widerstreit von Gutmütigkeit und Egoismus, von Tiefe und Oberflächlichkeit, wie wir ihn bei Partridge und Strap, Mrs. Honour und Winifred Jenkins beobachten konnten (s. o. I 107. 168. 105. 176). Lady Delacour (Bel), Lady Mary Vivian (Viv), Lady Clonbrony (Abs), Mrs. Falconer und ihre Töchter, Lady Angelica Headingham (Patr) sind zwar gutmütig und freundlich, aber in erster Linie eitel und sie wollen gesellschaftlich eine Rolle spielen. Lady Angelica will durch ihren Witz und ihre Kenntnisse glänzen, ohne über solides Wissen zu verfügen, will originell sein um jeden Preis; das führt zu einer inneren Haltlosigkeit und Oberflächlichkeit, die den Charakter verdirbt. Lady Clonbrony muss unter allen Umständen ihr Haus zum gesellschaftlichen Mittelpunkt machen, obgleich sie sich damit finanziell ruiniert und ihre Familie

dazu — und doch als Irin ohne rechte gesellschaftliche Erziehung nicht anerkannt wird: die sonst so gutmütige und weiche Frau lässt sich nur durch die absolute Sicherheit des unmittelbar bevorstehenden Bankerotts zur Vernunft bringen. Lady Mary Vivian ist an und für sich tüchtiger als die oben genannten, sie hat einen starken inneren Fonds, aber ihrer gesellschaftlichen Rolle opfert sie doch auch alle Vernunft und Billigkeit. Bei Mrs. Falconer führt die Sucht nach äusserem Erfolge um jeden Preis schliesslich auf die schlimmsten Abwege: sie fälscht einen Brief, nur um einen politischen Einfluss vorzuspiegeln, den sie nicht besitzt. Bei Lady Delacour — sie ist neben Belinda der am eingehendsten ausgeführte Charakter des Romans; auch das zeigt, wie die Bedeutung dieses Charakterthemas mehr und mehr erkannt wird — verbindet sich diese Eitelkeit mit einem ungezügelten, jäh umschlagenden Temperament, das heute grossmütig, morgen intrigant und kleinlich ist, heute nichts Höheres kennt als die rauschenden Vergnügungen der Welt, morgen sich begeistert in schroff asketische Methodistentraktate versenkt. In dieser fein angelegten Charakterstudie hat Miss Edgeworth dem Charaktertypus der Weltdame auch einige pathetische, ja tragische Züge geliehen: für Lady Delacour ist der gesellschaftliche Erfolg geradezu Lebenselement; lieber tanzt sie mit dem letzten Rest ihrer Kraft, den Tod vor Augen und allen Schmerzen zum Trotz, von einem Feste zum anderen, als dass sie sich einer Operation unterzöge, die sie zwingen würde, eine Weile von ihren Vergnügungen zu lassen. Ein interessanter Charakterentwurf: aber auch hier — anscheinend unter dem Einflusse ihres platt-moralisierenden Vaters (Zimmern 53) — versagt Miss Edgeworth, wo es sich darum handelt, tragische Konsequenzen zu ziehen: Lady Delacour erlebt eine innere Wandlung, und die todbringende Krankheit ist gar nicht so schlimm! — Als Mütter und Vormünder wollen diese Damen natürlich um jeden Preis ihre Töchter glänzend verheiraten: so Mrs. Falconer, ferner Mrs. Stanhope (Bel) und Dora Connals

törichte Tante Mlle O'Faley (Orm), die es glücklich erreicht, dass ihre Nichte statt Ormond, den sie liebt, den törichten Gecken White Connal nimmt. So war schon Mrs. Primrose; man sieht, wie der neue Typus bei seiner Entfaltung auf altbekannte Charaktergebilde stösst. — Nahe liegt dann weiter bei diesem Typus eine Ausgestaltung nach mehreren Richtungen: aus der Weltdame wird einerseits die völlige Intrigantin ohne jede versöhnenden Züge: der Übergang ist deutlich bei Lady Katrine Hawksby (Patr), die witzig und scharf ist, mit zunehmendem Alter mehr und mehr zur bösartigen Klatschbase wird; die reine Intrigantin erscheint schon zeitlich früher in Mrs. Wharton (Viv), der Kokette, die den Helden in ihre Netze lockt, um ihn finanziell schröpfen zu können. Oder die Gesellschaftsdame wird zur völlig materialistischen Frau: Lady Louisa Hawksby, jetzt Lady Castlefort, war als Mädchen schwärmerisch sentimental; dann hat sie schliesslich doch des Geldes wegen einen buckligen alten Freier geheiratet und ist nun ganz in Wohlleben und Egoismus untergegangen (Hel 179 ff.). Hier begegnet sich der Typus der Gesellschaftsdame mit einem anderen, der anscheinend vom Tom Jones ausgeht und durch Dora Connal (Orm) vertreten ist (s. o. 39 f.). Oder das Ende ist eine Katastrophe: Miss Hauton (Patr) ist ein Gegenstück zur Heldin von Ormond — über ihrer Geburt liegt ein Geheimnis, das deutet gleichfalls auf Einfluss des Tom Jones; das edel angelegte Mädchen schwankt lange zwischen Innerlichkeit und Streben nach gesellschaftlichem Erfolg — und schliesslich heiratet sie einen ungeliebten Mann und geht mit einem Geliebten durch. Andererseits neigt der Typus zu komischer Ausdeutung: bei der oben erwähnten Lady Clonbrony (Abs) ist z. B. eine leise komische Tendenz ganz deutlich. Auch auf diesem Wege begegnet sich der Typus der Gesellschaftsdame mit bekannten Figuren aus früherer Zeit: nur noch halb zu ihm zu rechnen ist z. B. Miss Clarendon; sie ist etwas zänkisch, ungraziös, unangenehm, doch mit einem edlen, hilfsbereiten Gemüt; das ist eine

ziemlich deutliche Kopie der Miss Grandison bei Richardson (s o. I 67 f.), also einer anderen Variation des Anna Howetypus; die literarische Verbindung wird dadurch noch besonders deutlich, dass die unsympathische Dame in beiden Fällen die Schwester des edlen Helden ist (Clarendon: Grandison). Weibliche Gegenstücke zum Bühnentypus des polternden Alten sind dann die Gesellschaftsdamen Lady Dashfort (Abs) und Lady Bearcroft (Hel) mit ihrem ungehobelten und schliesslich doch ganz gutmütigen Wesen, und ganz humoristisch gefasst Harriett Freke (Bel), das entsetzliche Mannweib mit ihrer Vorliebe für meist sehr unfeine practical jokes.

Bis auf eine unbedeutende Vorstufe bei Miss Burney[68]) ganz neu ist dann bei Miss Edgeworth das heroische Gegenstück zu dem eben behandelten Typus, die edle ältere Gesellschaftsdame, die mütterliche Heroine, zum Unterschied von der jungen Heldin in der Art der Clarissa. Ein fester Typus ist hier noch nicht entstanden; aber die zwei älteren Damen, die hierher gehören, haben doch gewisse gemeinsame Züge: Mrs. Hungerford (Hel) ist eine edle, feingebildete, bis zur Leidenschaftslosigkeit abgeklärte Dame, die englische Solidität mit französischem Esprit verbindet und sich bei aller eigenen Selbstbeherrschung doch das Verständnis für jugendliche Schwächen bewahrt hat. Lady Davenant (ebd.) teilt mit ihr das feine, vornehme Wesen; aber ihr entscheidender Zug ist doch eine gewisse herbe, heroische Tugend, die wohl für fremde Fehler Verständnis hat, nie aber von der Höhe der sittlichen Forderung ein Titelchen ablässt; sie selbst hat es gelernt, eine unglückliche Liebe zu überwinden (cap. VII), eine Neigung zu politischer Intrige zu unterdrücken, — und dieselbe unbedingte Tugend verlangt sie auch von allen anderen; mit welcher Strenge behandelt sie den doch leicht verzeihlichen Fehler Helens, als sie — ihrer Freundin zuliebe — übermässigen Aufwand getrieben hat (Hel. 219 ff.), und mit welcher Härte beurteilt sie ihre eigene Tochter, bis diese ihren Fehl gesühnt hat! Dann freilich bittet sie

mit dem Rest ihrer Kraft für sie um Schonung und stirbt in heroischer Aufopferung für ihr Kind und für die Sache des Rechtes (454 f.). Auffällig ist die Verschiedenheit dieser beiden Charakterporträts bei aller Ähnlichkeit: Mrs. Hungerford ist liebenswürdig und witzig, Lady Davenant heroisch, würdig und findet einen pathetischen Tod; es ist derselbe Unterschied wie wir ihn bei den jungen Heldinnen gefunden haben; offenbar hat das Bedürfnis nach Differenzierung eine Scheidung der beiden sympathischen Charaktere nach demselben Prinzip eintreten lassen, wie es bei Clarissa und Miss Howe bereits sichtbar geworden war.

Von weiblichen Typen sind schliesslich noch zu erwähnen die Kammerfrauen Mrs. Marriott (Bel) und Mrs. Petito (Abs), die ziemlich getreue Abbilder von Mrs. Honour sind in ihrer Eitelkeit, Klatschsucht, Neigung zur Überhebung und dabei doch wirklich innerlichen Liebe zur Herrin; typische Kammerfrauenkomik ist es, wenn erstere bei einer wichtigen Botschaft vor lauter Weitschweifigkeit nicht zur Sache kommen kann (Bel 316), neu der Zug, dass Mrs. Marriott ihre Herrin teilweise wirklich beherrscht und sich freut, sie ihre Macht auch fühlen zu lassen. Von Smolletts Mrs. Winifred Jenkins hat die sonst zur gleichen Sippe gehörige Miss Black (Orm) den Zug religiöser Bigotterie geerbt. Etwas selbständiger ist die gute Mrs. Ormond (Bel), die aus Liebe zu ihrer Pflegebefohlenen, um ihr in einem Herzenskonflikt behilflich zu sein, gegen den Befehl Herveys die sorgsam gehüteten Geheimnisse ausplaudert und beinahe das schlimmste Unheil anrichtet. Eine Pedantin ist die alles Französische in den Himmel hebende Tante Dora Connals Mlle O'Faley (Orm). Die Spiessbürgerkomik Miss Burneys ist auf weiblicher Seite ohne wesentlich neue Züge vertreten durch die vornehm sein wollende Bourgeoisfrau Mrs. Raffarty (Abs.) und die in ihrer vulgären Gutmütigkeit direkt verletzende Mrs. Coates (Harr).

Der Gesellschaftsdame entspricht der Mann der guten Gesellschaft; hier hat sich allerdings ein fester

Typus noch nicht herausgebildet. Wir haben 1) typische Intriganten in der Art von Fieldings Blifil und Richardsons Solmes: Mowbray (Harr), d'Aubigny (Hel), Crawley (Enn), Marcus O'Shane (Orm); etwas deutlicher ausgeführt White Connal (Orm): er ist hochmütig und dumm, geizig und feige. Alle diese Figuren (ausser O'Shane) verraten ihre literarische Abkunft schon dadurch, dass sie des 'Grandison' oder 'Tom Jones' Rivalen in der Liebe sind. Wir finden 2) Stutzer und Gecken in typischer Auffassung und ohne Bedeutung für die Handlung (s. o. S. 9); ein wenig individualisiert ist nur einer, Mr. Churchill (Hel), und da ist es interessant zu sehen, dass dasselbe Charakterproblem bei ihm herausgearbeitet wird, das wir bei der Gesellschaftsdame fanden: er ist kein schlechter Mensch, aber seine Freude am gesellschaftlichen Erfolg hat allmählich alle besseren Eigenschaften in ihm erstickt: er ist ein eitler Egoist und wird allmählich zum Intriganten, der zum Schluss in einer Weise gestraft wird, die ihm am empfindlichsten ist: im Duell trägt er eine entstellende Wunde davon; hier ist der alte 'Geck' offenbar nach dem Muster der Gesellschaftsdame umgewandelt. Das Geckenhafte tritt dann ganz zurück in Lord Glistonbury (Viv; also zeitlich früher), dem älteren Manne mit dem gefälligen Wesen, der aber völlig flach und unbedeutend ist und keiner moralischen Versuchung standhält; ähnlich ist charakterisiert der alte Falconer (Patr) und seine Söhne. 3) Eine dritte Spezies der Gattung knüpft an den Squire Western an: English Clay (Patr) ist stolz und dumm, zeigt nur Verständnis für Hunde und Pferde, er hat eine gewisse Vorliebe für niedere Geselligkeit; aber seine Gutmütigkeit, seine wirkliche Liebe zu seiner Mutter, zu seinen Dienern und Tieren und sein starker englischer Patriotismus geben ihm doch wieder einige sympathische Züge: in allen wesentlichen Punkten gleicht ihm Lord Delacour (Bel).

Interessant sind zwei Einzelpersönlichkeiten, die zu dieser Gruppe gehören: der prächtige Terence O'Fay (Abs), der immer vergnügt ist und immer auf der Flucht vor

dem Gläubiger und trotz aller schlimmen Erfahrungen nie an ein Morgen denkt — man vgl. Dickens Mr. Micawber — und der nicht so scharf charakterisierte Lebemann Sir Ulick O'Shane (Orm) — er erinnert an den Harrel Miss Burneys — der in aller Harmlosigkeit und Liebenswürdigkeit zum Schwindler wird und Hunderte mit in sein Verderben verwickelt. Beide Figuren werden weniger zur literarischen Nachkommenschaft der 'Gecken' gehören als zum Typus des Iren, den ja Miss Edgeworth neu begründet hat; denn die egoistische Sorglosigkeit von Terence und Ulick findet sich bereits in den Charakteren von Castle Rackrent, wo nur nationale, nicht gesellschaftliche Satire vorliegt.

Auch die edle ältere Gesellschaftsdame hat eine Entsprechung auf männlicher Seite. Auch hier aber zeigt sich noch kein fester Typus für den älteren Helden. Einmal, bei Dr. Cambray (Orm) scheint der Typus des Vicar of Wakefield vorzuliegen — er ist fein, gütig, edel — aber genauere Ähnlichkeiten mit Goldsmith fehlen; auch Evelinas Vormund Villars war ja ein ziemlich blass gehaltener edler Geistlicher. Deutlichere Ähnlichkeiten zeigt der ältere Percy (Patr); hier sehen wir den streng rechtlichen edlen Mann im Kreise seiner Familie; es fehlen nicht die beiden ebenso wie im Vicar (s. o. I 224) differenzierten Töchter; er lernt die Wechselfälle des Glückes kennen und bewahrt einen unerschütterlichen Gleichmut auch in bescheidenen Verhältnissen und erlebt schliesslich einen Umschwung des Glückes zu seinen Gunsten; bedeutsam für die soziale Auffassung von Miss Edgeworth ist es, dass hier der Gerechte als country squire erscheint; welch ein Gegensatz gegenüber Fielding! Ein anderer älterer Held, Lord Y— (Enn), erinnert, wenn wir aus dem sehr blassen Porträt überhaupt etwas schliessen dürfen, durch seine Funktion als Beschützer des jugendlichen Helden, Lord Glenthorn, an Allworthy. Aus dem Vicar of Wakefield und Tom Jones' Vormund scheint sich also der Typus eines älteren Helden herauszubilden, zu dem

dann eine blosse aus der Tendenz der Geschichte gefolgerte Abstraktion tritt, Montenero, der edle Jude des Harrington; der Charakter war ja im Roman (Count Fathom, s. o. I 162), der Balladenliteratur und auf der Bühne (Cumberlands' Jew) nicht absolut neu; aber es fehlen doch alle speziellen Züge, die auf literarische Abhängigkeit deuten. Ähnliche Abstraktionen, die sich aus dem Bedürfnis des Grundplans ergeben, sind dann weiter Mr. Gresham und Lord Oldborough (Patr): der Unsegen des Patronatswesens soll gezeigt werden auch an den Trägern des Systems, und da liegen nahe zwei einzelne Fälle: der Reiche und der Mächtige Der edle Kaufmann benutzt seinen Reichtum, um Künstlern zu helfen; aber er hat schwer zu leiden unter ihrer kleinlichen Eifersucht (254). Der edelangelegte Staatsmann muss zu Mitteln greifen, die seiner besseren Natur widerstreben; er sehnt sich vergebens nach Freundschaft und Liebe; er findet sie erst, als er sich ins Privatleben zurückgezogen hat. Lord Oldborough bleibt ziemlich ganz Abstraktion; Mr. Gresham dagegen ist durch einen glücklichen Zug individualisiert: er kann über seinen Reichtum frei verfügen, er hat für niemand zu sorgen als für die edlen Bedürftigen: das wird dadurch motiviert, dass er unvermählt geblieben ist, weil er eine Enttäuschung in seiner Jugend nie verwunden hat (258); durch diesen Zug, der auch seine Rolle als Schützer der Tochter seines Freundes Panton erklärt, erhält er eine gewisse Ähnlichkeit mit dem edlen älteren Helfer Albany in der Cecilia (s. o. S. 15); im Gegensatz zu jenem fehlt aber alles Seltsame und Geheimnisvolle in seinem Wesen.

Maria Edgeworth hat den Iren zwar nicht entdeckt, aber zuerst wirklich verstanden. Smollett (s. o. I 173) hatte ihn hingestellt als Bramarbas, dessen Wut sofort in Gutmütigkeit umschlägt. Dieser Zug fehlt bei Miss Edgeworth ganz. Aber sie hat die Grundlage des Charakters entdeckt, auf der die Erscheinungen möglich sind, von denen Smollett berichtet. Charakteristisch für ihre Iren

ist in erster Linie eine gedankenlose, oberflächliche Gutmütigkeit, die nur mit dem Augenblick rechnet. Das Leben im Moment ist der Zug, den ihre Irenporträts mit denen Smolletts gemeinsam haben, und der auch die Iren ihres Vorläufers erklärt. Sir Condy Rackrent lost allen Ernstes darum, ob er die reiche Tochter eines Adligen oder die arme eines seiner Bauern heiraten soll — dass dieser Moment über sein Leben entscheiden wird, ist ihm gleichgiltig (27 f.). Als Sir Condy für das Parlament kandidieren will, herrscht grosse Begeisterung bei seinen Hintersassen und Freunden; alle zeichnen im Rausch des grossen Augenblicks enorme Beiträge zu den Wahlkosten; als es ernst wird, zahlt keiner. Da diese Menschen nur momentane Aufwallungen kennen, die unter sich keinen Zusammenhang haben, gibt es für sie auch keine Grundsätze, keine Ethik. Sir Kit fällt im Duell; er hat eine junge Dame verführt und die Folge ist der Zweikampf gewesen: darob grosse Entrüstung im ganzen Lande — nicht gegen ihn, dessen Schicksal eigene Schuld gewesen ist, sondern gegen seinen Gegner und sogar gegen die junge Dame, gegen alles was in einen vagen Zusammenhang mit seinem Tode gebracht werden kann; denn Sir Kit war ein freundlicher und gütiger Herr; ihn an irgend einem ethischen Massstab zu messen, kommt niemand in den Sinn (CR 20). Als echter Augenblicksmensch kennt der Ire kein wirklich grosses Unglück: Sir Condy Rackrent verschwendet alles was er hat, lebt bene bis zum letzten Moment, dann unterzeichnet er in grösster Gemütsruhe alles, was man von ihm verlangt, zieht sich in das Haus eines seiner Pächter zurück und lässt sich da weiter verpflegen. Er hat dann gewiss seine pessimistischen Anwandlungen, aber sie gehen nicht tief; so lange er seinen Tabak und seinen whiskey hat, bietet das Leben der schönen Momente genug; für Gewissensbisse und Reue über sein verfehltes Leben ist dieser gutmütige Egoist völlig unzugänglich. Manchmal treten bei diesen Kindern des Augenblicks auch interessante psychologische Konflikte

ein: Condy kommt die momentane Idee, sich tot zu stellen und seiner eigenen Totenfeier (*wake*) beizuwohnen. Die Trauer der Nachbarn beginnt in den würdigsten Formen: Herzeleid ringsum. Auf einmal erhebt sich der Tote — und sehr hübsch ist nun der Widerstreit ihrer Gefühle geschildert: Freude über den Herrn, der ihnen wiedergeschenkt ist, Verlegenheit über das gestörte Fest und Furcht, dass sie nunmehr um ihren *wake-whiskey* kommen (53). Zu dem Grundcharakter passt auch die hilflose Ergebenheit, mit der diese Menschen den Ereignissen zuschauen: Thady Quirk erzählt die seltsamen Begebenheiten des Hauses Rackrent: gelegentlich ein leichtes Erstaunen, ein leiser Seufzer; aber sonst wird das Erschütternde wie das Komische mit derselben Selbstverständlichkeit hingenommen; dass die Dinge auch anders hätten laufen können, wenn ein Mensch den Ereignissen Widerstand geleistet hätte, kommt dem guten Thady nicht in den Sinn. Er erzählt von einem Konflikt zwischen Menschen, die ihm am nächsten stehen: sein eigener Sohn ist der schlaue Intrigant, der allmählich den geliebten Herrn aus seinem Besitze verdrängt, aber Thady kann nicht Partei nehmen, er kann nur leise klagen, nicht einmal zornig aufbegehren — was hilft es, sich dem Schicksal zu widersetzen!

Auf dem Hintergrunde dieser Grundeigenschaft des irischen Charakters zeigt sich dann bei den Iren niederen Standes eine andere — die, so weit ich sehe, vorher noch nicht zur Geltung gekommen war —: selbstlose Aufopferung für den Herrn. Mit dem Aufkommen dieses neuen Gesichtspunktes hört der Ire auf, die ganz oder überwiegend komische Figur zu sein, die er bei Smollett noch war. Thady und eigentlich alle anderen Figuren in Rackrent haben für das Verhalten ihres Herrn überhaupt keine Kritik; sie lieben ihn, sie opfern sich für ihn, weil er der Herr ist. Ellinor, die alte Dienerin der Glenthorns, hat den jungen Lord gleich nach seiner Geburt zur Pflege übernommen: wie kränklich und schwach sieht das kleine Kind aus, und wie würden

sich die Eltern bekümmern, wenn es sterben sollte und die Familie dann ohne Erben wäre; da legt sie lieber ihr eigenes gesundes Kind in die Wiege — ohne etwa für ihren Sohn ehrgeizige Pläne zu haben — nur um der Herrschaft zu helfen (Enn 352 ff.). Und sie schweigt, bis einmal der neue Lord nicht ihr zu Liebe einen der gefangenen Rebellen — ihren anderen Sohn — retten will und nunmehr gekränktes Muttergefühl und Mutterangst sich zu loderndem Zorn vereinigen.

Miss Edgeworth hat aber gut beobachtet, dass Gutmütigkeit und Aufopferungsfähigkeit des Iren leicht Schiffbruch leiden, wenn er aus seiner historisch-angestammten Stellung als Hintersasse eines Herrn heraustritt. Thady Quirks Sohn Jason (CR) hat etwas gelernt, er steht sozial höher als sein Vater, er hat die unbedingte Ergebenheit des Kleinen gegen den Grossen verloren und den Mangel an ethischen Grundsätzen behalten. Sein Egoismus ist erwacht und bricht sich Bahn, selbst gegen den Herrn; er wird zum Blutsauger Condys und treibt ihn in den Bankerott. Ähnlich die Verwalter Lord Clonbronys: die beiden Garraghtys (Abs) stehen sozial weit über den Bauern, sie haben alle Bauerntugenden verloren und sind gemeine Intriganten geworden, die den Pächter schinden und den Herrn betrügen, dabei aber immer noch — ähnlich Jason Quirk — das äusserlich gutmütige, unterwürfige Wesen des Hintersassen behalten haben.

Einen ganz anderen Typus stellt schliesslich dar der wilde Ire, King Corny. Es ist der irische Hintersassencharakter als Herr, ohne dass irgend welche Kultureinflüsse auf ihn eingewirkt hätten. Wie bei jenen das Leben im Moment: Ormond gegenüber zuerst ein seltsames Schwanken von lauter Freude und momentanem Misstrauen; ein Augenblick der Begeisterung hat genügt, um ihm für seine Tochter ein Eheversprechen zu entlocken, von dem er dann nicht wieder zurückkann. Denn darin besteht der Unterschied zwischen ihm und seinen von der Kultur verbildeten Landsleuten: er weiss Konsequenzen zu ziehen; ein Versprechen

ist ihm heilig, wenn es auch noch so unbedacht ist; lieber opfert er das Lebensglück seiner Tochter, als dass er sein Wort bräche. Der unstät momentane Charakter des Irentums erhält in dieser prächtigen Erscheinung den Zug einer gewissen grotesken Tragik.

B.

Über Miss Edgeworths Charakterisierungstechnik ist nicht viel zu sagen. Sie verwendet die bisher üblichen Methoden, ohne dass sich eine wesentliche Weiterbildung oder bestimmte Grundsätze erkennen liessen, nach denen sie hier direkt charakterisiert, dort das Charakterbild durch Handlung hervortreten lässt. Direkte Charakteristik verbindet sich gern mit Erzählung der Vorgeschichte (Vincent, [Bel] u. ö.), indirekte Charakteristik gern — wie bei Richardson — mit charakteristischem Auftreten: das erste Kapitel von Patronage enthält eine interessante Familienszene im Hause der Percys: ein Schiff ist in Not, und auf diesem Hintergrunde zeigt sich sofort der Charakter aller Familienglieder: die Mutter ist freundlich und mitleidig, Rosamond aufgeregt, Caroline ruhig, der Sohn Godfrey militärisch stramm. Nach charakteristischem Auftreten folgt eingehende direkte Charakteristik, so bei Rosamond Percy (Patr I 87), Buckhurst Falconer (ebd. I 41), auch im Vergleich mit einem anderen: Beauclerc mit seinem Antipoden Clarendon (Hel 110). An Richardsons Technik (s. o. I 70) erinnert es, wenn der Charakter einer wichtigen Figur im Gespräch behandelt wird, noch ehe sie selbst die Bühne betreten hat (Lord Oldborough Patr I 17; ähnlich die Clonbronys zu Anfang des Absentee), wenn dabei recht abweichende Ansichten laut werden und schliesslich der Eindruck zusammengefasst wird, den die neue Erscheinung hinterlässt (Patr I 19 f.), oder wenn sogar in der Form eines Briefes der Charakter der später Auftretenden vorbereitet wird (die Clays Patr I 306 ff.). Diese Methode der Charakterisierung durch Mithandelnde ist verbunden mit monologischer Selbstcharakterisierung, wenn Vivian und Russell sich über des ersteren

Charakter eingehend unterhalten und Vivian sich dabei selbst charakterisiert (239 ff.).

C.

Körperliche Beschreibung fehlt so gut wie ganz. Wenn es von Clarendon heisst *'a fine figure, handsome, in the prime of life'* (Hel 16), so ist das schon viel. Und wie hier der Held, so ist in anderen Fällen die Heldin absolut unsinnlich aufgefasst. Wo wir eingehendere Beschreibung finden, da muss eine besondere Veranlassung vorliegen, z. B. bei der exotischen Erscheinung eines Kreolen (Vincent, Bel 210). Und in solchen Fällen zeigt sich deutlich, wie das Interesse der Verfasserin sich nur so weit auf das Äussere erstreckt, als es das Spiegelbild des Charakters ist: der Staatsmann Lord Oldborough (ähnlich der edle Jude Montenero Harr 65) hat ein durchfurchtes Gesicht, wachsame Augen, breite Brauen; das äussere Porträt an und für sich interessiert Miss Edgeworth nicht. Einige Ausnahmen, so die leicht karikierte Beschreibung der komischen Mrs. Panton (Patr I 223), können die Regel nicht entkräften.

3.

Die Führung der Handlung bei Miss Edgeworth erinnert wesentlich an Goldsmith und Richardson; im einzelnen werden auch Fieldings Spannungskünste verwendet. Die eigentliche Handlung kommt schwer in Fluss. Lange zuständliche Szenen, in denen Charaktere vorgeführt werden und die Fabel sich allmählich exponiert, stehen im Anfang. Diese werden allerdings oft glücklich belebt dadurch, dass sie gleich vom ersten Moment ab Handlung bringen: Abs. und Orm. beginnen mit einer Gesellschaft im Hause einer der Hauptpersonen, Hel. und Patr. mit Dialogszenen — das ist Richardsons Technik, modifiziert nach den Erfordernissen der Erzählungsform in dritter Person — und ganz in Richardsons Art setzt in Bel. die Geschichte mit einem Brief ein. In Patr. ist diese Einleitungsszene

dramatisch bewegt: ein Schiff scheitert, und dies Ereignis wird geschickt zu umfassender Charakterexposition benutzt (s. o. S. 53); aber der Schiffbruch hat mit der eigentlichen Handlung kaum etwas zu tun.

Die Handlung selbst setzt spät ein und es fehlt ihr an Einheitlichkeit. In einzelnen der Problemromane (Patr, Hel) schiebt sich eine grosse Fülle von Personen durcheinander, die miteinander nur lose (durch das Problem des Ganzen) verbunden sind; die Personenmenge und das damit zusammenhängende langsame Fortschreiten der Geschichte erinnert an Richardson. Auch in den Romanen vom Abenteuertypus ist die Einheitlichkeit der Handlung geringer als bei Fielding: In Orm. haben wir statt einer einheitlichen Liebesgeschichte eine doppelte (Dora und Miss Annaly), deren einzelne Fäden sich abwechselnd ablösen; dazu durch den ganzen Roman sich hindurchziehend, aber nur an zwei Punkten in die Haupthandlung wirklich eingreifend, die Schicksale des Spekulanten Ulick O'Shane. In Bel. ist die Einheit der Geschichte noch geringer: der erste Teil — nachdem die lange, rein zuständliche Einleitung überwunden ist — schildert das Verhältnis der Heldin zu Lady Delacour; es gelingt ihr schliesslich, nach langer Verkennung die Liebe ihrer Patronin zu erringen; im zweiten Teil tritt Belinda in den Hintergrund und Lady Delacour kämpft um ihr Leben; im dritten kommt gar eine völlig neue Geschichte, die Idylle der kleinen Virginia, mit ganz neuen Personen hinzu; Virginias Erzieherin, dann ihr Vater treten im vierten Viertel des Romans neu in die Handlung ein und schliesslich auf einer der letzten Seiten noch der ihr zugedachte Bräutigam Sunderland. Verbunden werden diese drei recht heterogenen Teile nur durch die drei Figuren Belinda, Hervey und Lady Delacour, von denen aber die zweite lange Strecken unsichtbar bleibt und Nummer eins und drei nur Zuschauer sind.

Die Handlung geht im Grossen und Ganzen aus von den allgemeinen Voraussetzungen der Geschichte; hier und da jedoch beginnt sie in einer dialogischen Einzelszene

(s. o. S. 58): An besonderen erregenden Momenten ist festzustellen der Konflikt mit der älteren Generation — Lord Glenthorn und Elinor (Enn), ganz schwach auch im Viv. — der Übergang in ein anderes Milieu (Bel, Hel), die wichtige Bekanntschaft mit einem Hauptcharakter der Geschichte (Harr). An einzelnen Kompositionsmitteln haben wir wie bei Fielding die Intrige: die Whartons gegen Vivian, die Garraghtys gegen die Clonbronys (Abs), die Falconers für sich gegen jedermann (Patr), Mowbray gegen Harrington, Aubigny gegen Cecilia (Hel) — nur im Harr. hat das Motiv jedoch grössere Bedeutung, und auch dort nicht die zentrale Wichtigkeit wie im Tom Jones. Dann die schlimme Fügung. Im Ormond kehrt eine Situation aus dem Tom Jones Zug für Zug wieder: Ormond hat genau wie Allworthy versprochen, über einen unangenehmen Vorfall zu schweigen; aber gerade dadurch wird die Situation verfahren: der Unschuldige erhält auf diese Weise keine Möglichkeit, sich zu rechtfertigen (323 ff.; s. o. I 121). Das törichte Eheversprechen Cornys gehört zur gleichen Kategorie. Oder die schlimme Fügung besteht darin, dass ein Geheimnis aufgedeckt wird, das des Helden Schicksal tragisch ändert: Glenthorn hat geglaubt, ein reicher Herr zu sein — das Geheimnis seiner Geburt wird aufgeklärt und er ist ein armer Bauernsohn (Enn). Oder sie besteht in den unheilvoll sich verschlimmernden Folgen eines leisen Abweichens vom Wege der Wahrheit: Helen hat mehr passiv als aktiv an einer leichten Unwahrheit mitgewirkt; die Folgen sind schliesslich, dass ihre Verlobung in die Brüche geht und dass sie das Haus verlassen muss, in dem sie so freundlich aufgenommen war. Vivian wird durch die Folgen des Liebesabenteuers mit Mrs. Wharton schliesslich gezwungen, mit dieser herzlosen Kokette, die er nicht einmal liebt, zu entfliehen und einen Skandal herauf zu beschwören. Oder ein Missverständnis hat schlimme Folgen: Helen glaubt, Beauclerc sei verlobt und lehnt daher jede Annäherung von ihm energisch ab, obgleich sie ihn heimlich liebt.

Im weiteren Verlauf der Handlung liebt es Maria Edgeworth, ihre Spannungen durch plötzliche Wendungen zu beleben: Das Schicksal des Hauses Clonbrony scheint besiegelt. Die treulosen Agenten haben trotz ihrer Entlarvung durch den Sohn des Hauses es durchzusetzen gewusst, dass der Vater ihren Kontrakt erneuert; im Moment, wo er ihn unterschreibt, tritt Colambre ein und wendet das Unglück ab. (Ähnliches überraschendes Auftreten des Ferngeglaubten Patr cap. XXXIX [Altenberg].) Öfters fügen sich aneinander überraschende Wendungen und Gegenwendungen, die bald für (a), bald gegen (b) den Helden ausschlagen. Lady Delacour hat endlich den schweren Entschluss gefasst, sich einer Operation auf Leben und Tod zu unterziehen, die ihr nach Lage der Dinge wohl Heilung bringen wird (a). Am Abend vor der Operation erklärt sie, sie würde wahrscheinlich in der Nacht sterben, und allerhand seltsame Träume und Erscheinungen bestärken den Leser in der Ahnung eines tragischen Ausganges (b) — aber die Operation gelingt nicht nur, sondern das Leiden stellt sich als sehr viel harmloser heraus, als Lady Delacour und der Leser gedacht hatten (a; Bel p. 297 ff.). In einer ähnlichen Kette von Wendungen und Gegenwendungen bewegt sich die Frage nach der Schuld oder Unschuld Herveys (Bel cap. XXIV ff.) — hält er sich eine heimliche Mätresse? — Ferner die Frage, ob Lord Oldborough zurücktritt oder nicht (Patr cap. XXXVII f.), Vivians Schwanken zwischen guten und bösen Einflüssen am Schluss des Romans, die Frage, ob Ormond oder einer der Connals Dora Corny heiraten wird (Orm 330 ff., 348 ff.), und — sehr effektvoll — der Prozess Percys um sein Familiengut, der nach starker Wendung schliesslich doch mit einer Gegenwendung zu seinen Gunsten endet (Patr. cap. XLII).

Seltener wird der Leser auf eine falsche Fährte geführt. Schon die zitierten Beispiele von Wendung und Gegenwendung gehören einigermassen hierher, indem Hoffnungen erweckt werden, die sich nicht verwirklichen.

Konsequent wird diese Technik nur angewendet in einem Falle. Der Leser von Vivian wird langsam auf den Gedanken gebracht, zwischen Julia Lidhurst und Russell bestehe ein Liebesverhältnis, und als die beiden in einem intimen Gespräch überrascht werden, ist scheinbar alles klar — und doch hat er sich geirrt (cap. IX).

Häufiger führt Miss Edgeworth die Handlung auf einen Nullpunkt (s. o. I 308, II 15), an dem scheinbar alles zu Ende ist. Lord Colambre und Grace Nugent nehmen feierlich von einander Abschied, sie wissen beide, dass es mit ihrer Liebe aus ist (Abs 213), zuletzt finden sie sich doch. Noch stärker in Ormonds Geschichte: Florence Annaly ist ihm entgangen, Dora Connal, die Wiedergefundene, hat er doch wieder verloren, nun ist — scheinbar — auch sein Vermögen von dem betrügerischen Oheim durchgebracht worden; da erfolgt die Wendung: das Geld wird gerettet (510) und Florence erringt er auch. In Helen führt sogar das Verhältnis der Heldin zu Beauclerc zweimal zu einem Punkte, wo alles aus zu sein scheint: er wirbt, sie weist ihn (unter irrtümlichen Voraussetzungen) ab (Buch II cap. 4); sie haben sich gefunden; von neuem geht die Verlobung in die Brüche (Buch III cap. 9); schliesslich werden sie doch noch vereint.

Einmal verwendet Miss Edgeworth effektvoll Fieldings (s. o. I 123) und Miss Burneys (s. o. II 15) Mittel der Regiefigur. Einen mächtigen Einfluss übt in Lord Glenthorns Leben aus die alte Ellinor, das scheinbar so niedrige und ohnmächtige Irenweib. In seltsamer Weise tritt sie auf: sie fällt ihm bei einem Spazierritt in den Zügel, so dass sein Pferd sich hoch aufbäumt und ihn abwirft. Dann pflegt sie ihn getreulich in seiner Krankheit, harrt bei ihm aus, als ihn die anderen verlassen; als die irischen Rebellen sich seiner bemächtigen wollen, lässt sie ihn warnen. Aber dafür stellt sie ihre Gegenforderungen, und als er sich weigert, enthüllt sie das Geheimnis seiner Geburt, das sein Schicksal völlig wendet: sie selbst ist seine Mutter; darum hängt sie noch jetzt mit zärtlicher Liebe an ihm,

aber verlangt auch Gehorsam; das alte niedrige Irenweib beherrscht so den ganzen Roman: ihrer Enthüllung unterwirft sich Glenthorn, verlässt sein Schloss und beginnt ein neues Leben der Arbeit, und mit einem Male fällt von ihm ab, was ihn so lange bedrückte, 'Ennui' — das alte niedrige Irenweib ist sein Glück gewesen.

Am Schluss findet sich öfters ein neuer Effekt: Im Problemroman haben wir gern eine kleine bedeutsame, den Standpunkt der Autorin noch einmal scharf pointierende Szene (Harr, auch Hel, Patr). Oder auch ein letztes Hindernis in Fieldings Art: Rosamond Percy und Temple sind ein Paar geworden; da stellt es sich heraus, dass Percys Stelle im Staatsdienst so niedrig dotiert ist, dass die Heirat nicht stattfinden kann (cap. XXXIX); erst im vorletzten Kapitel (XLIII) wird die Schwierigkeit endgiltig behoben. Etwas ähnliches ist es, wenn Miss Edgeworth die Handlung an ihrem Ende gern noch einmal erweitert, indem neue Handlungen sich anschliessen und neue Personen auftreten; wo sich eine Spannung dem Ende zuneigt, wächst eine andere Spannung bereits wieder heran. Es war schon S. 24 die Rede von der seltsamen Technik in Bel., wo bis zur letzten Szene immer neue Personen auftreten und eine Liebesgeschichte sich an die andere fügt; im Orm. wird, nachdem die Geschichte von Florence Annaly (scheinbar) ihr Ende erreicht hatte, die alte Handlung von Dora Connal wieder aufgenommen, die längst als erledigt galt; im Abs. haben wir — schwerlich ohne Einwirkung von Miss Burney — das Evelinathema von der Heldin (diesmal handelt der Held für sie), die ihren Vater sucht und nach einigen Schwierigkeiten auch findet; so entsteht eine neue Handlung und in ihrer Mitte der eindrucksvolle neue Charakter des alten Griesgrams, der inmitten der Erbschleicher sich unglücklich fühlt, der Vorläufer des alten Martin Chuzzlewit.

4.

Maria Edgeworth ist eine der bedeutendsten Künstlerinnen auf dem Gebiete objektiven Vortrags. Und

zwar zeigt sie sich dabei als Nachfolgerin Richardsons. Sie erzählt das Kleinste, Unbedeutendste mit einer Liebe zum Detail, die an die Clarissa erinnert. Nur mit dem charakteristischen Unterschiede, dass ihr Detail stets eine künstlerische Bedeutung hat. Es findet sich nur da, wo ihre Gesellschaftsmenschen die Szene beherrschen, deren Leben ja nur aus kleinem und kleinlichem Detail besteht. Da werden dann mit Richardsonscher Breite geschildert alle die kleinen Künste, die Lady Clonbrony verwendet, um zu einem Feste der Spitzen der Gesellschaft eingeladen zu werden, wie Miss Falconer den ganzen Ball zu beherrschen glaubte und doch von Caroline Percy ausgestochen wird, wie der Gesellschaftslöwe Churchill eine vernichtende Niederlage erleidet u. a. m. Für diese Kleinkunst ist dann auch das Unbedeutendste wichtig: ein Blick, der Tonfall einer Äusserung, eine kleine dazwischen geworfene Bemerkung; ob ein Kavalier zuerst mit dieser oder jener Dame redet, ob er nur höflich oder mit einiger Wärme des Tones von ihr Abschied nimmt; wie man eine Unterhaltung zum gewünschten Ziele lenkt, wie man besonders eifrig zuhört oder wie man mit berechneter Bosheit seine Unaufmerksamkeit kundgibt. Die Wichtigkeit dieser Kleinigkeiten zeigt sich auch darin, dass in diesem Rahmen alles, auch das Unbedeutendste, in Dialogform gegeben wird. Das sind Dinge, auf die schon Richardson geachtet hatte, die aber bei ihm nicht zur Geltung gekommen waren einmal unter seinem alles ertränkenden Schwall von Didaxis, dann aber auch, weil er wahllos alles detailliert, das unter gewissen Gesichtspunkten Bedeutsame und auch das absolut Nebensächliche, rein Ausmalende. Hier bedeutet die Kunst von Miss Edgeworth einen Fortschritt, der allerdings nicht ihr selbst in erster Linie zu danken ist, sondern Miss Austen; die Romane, in denen ihre Kleinkunst sich zeigt (Patronage 1814, Helen 1834) sind später als Sense and Sensibility (1811) und Pride and Prejudice (1813). Was sie an Detail bringt, ist stets charakteristisch, wenn auch in noch so

unbedeutendem Masse. Aber dabei stellt sie sich selbst eine eigentümliche Beschränkung: die Szenen mit starker Detailausführung finden sich fast nur, wo sie Ereignisse aus dem Leben der guten Gesellschaft und des niederen Volkes beschreibt, also Szenen, die ihr durch literarische Tradition von Miss Austen her oder besonders intensive Beobachtung besonders geläufig waren; so schildert sie z. B. nicht das Familienleben ausserhalb dieser beschränkten Kreise. Wird einmal eine Kinderszene etwas ausführlich gegeben, da hält sie es für notwendig, die Breite ihrer Darstellung zu entschuldigen und zu versichern, dass diese *apparently puerile details* doch eine gewisse Wichtigkeit haben (Harr 8).

Richardsons Technik ist es dann weiter, wenn kleines Detail symbolische Bedeutung erhält (Beispiele sind nicht gerade häufig):

> *My father [was] sitting in his arm-chair, legs stretched out, feet upon the bars of the grate, back towards us — but that back spoke anger as a back could speak* (Harr 109).

Oder eine kleine Familienszene — sie spielt auch hier in der besten Gesellschaft — wird durch symbolisches Detail stark hervorgehoben:

> [Die Familie Harrington wartet ängstlich auf den Vater, der ausgegangen ist, um nach dem bedrohten Vermögen zu forschen; man sieht ihn vom Fenster aus kommen]: *'He is looking down', said my mother; 'that is a very bad sign. — But is he not looking up now'?*
>
> *'No, ma'am; and now he is taking snuff.'*
>
> *'Taking snuff! is he? Then there is some hope', said my mother* . . . [er klopft und betritt das Haus]. *'He stays to take off his greatcoat! a good sign; but he comes heavily up stairs.'* [Er tritt ein und teilt mit, dass alles gut ausgegangen ist; Harr 170.]

Oder in die pathetische Haupthandlung wird — das ist allerdings mehr Fieldingsche Technik (s. o. I 127 f) — eine unbedeutende Nebenhandlung eingeschoben: Buckhurst Falconer schüttet seinem Bruder sein Herz aus und erzählt von seinen inneren Konflikten; dieser putzt ruhig seine

Flinte und unterbricht ihn mit höchst trivialen Seitenbemerkungen (Patr I 42).

An Richardson erinnert ferner ihre Vorliebe für stabreimende Verbindungen; die Allitteration ist jedoch weit seltener als bei jenem. (In den Beispielen finden sich allerdings auch Fälle, wo ein unbetontes Präfix stabt.)

their collision continually struck out that sparkling novelty which pleases peculiarly in conversation (Abs 47). *Entrenched in etiquette in this manner and mocked with marks of respect, it was impossible either to intrude or . .* (58). *Formerly, a few families hat set the fashion* (83). *It was Lady D's. pleasure and pride to show her power in perverting the public taste* (99).

Ganz Fielding (s. o. I 131) ist dann weiter das gelegentliche Spielen mit historischer Wirklichkeit Die Verfasserin beruft sich auf Äusserungen von Augenzeugen (Patr I 34), der ganze Roman Patronage hat einen — wenn auch allerdings recht blassen — historischen Hintergrund; im Harrington werden die edlen Juden in die Gordon Riots verwickelt.

Als Erzählungsform gebraucht Miss Edgeworth ganz überwiegend die Darstellung der dritten Person. Der Held von Ennui jedoch und Harrington erzählen ihre Geschichte selbst und eine völlig neue Erzählungsform taucht im Castle Rackrent auf, wo ein wenig beteiligter Zuschauer, der alte Diener Thady Quirk, die Geschichte der Rackrents berichtet: diese Einkleidung ist zu ganz hervorragender Wirkung ausgenutzt. Das leise Klagen und naive Staunen des treuen und doch so hilflosen Hörigen ist an und für sich eine Meisterleistung; ausserdem aber erhält der Leser gleich von der ersten Seite an einen lebendigen Eindruck von diesem gutmütigen, kritiklosen und weichen irischen Milieu, das die ganzen Ereignisse erst verständlich macht. Was sonst in einer langen Exposition gegeben werden müsste, klingt hier die ganze Geschichte hindurch wie der Grundakkord eines Musikwerkes leise neben dem eigentlichen Tonstück einher. — Allerdings sind auch einzelne Spuren der Briefform mit Richardsons Technik in anderen

Punkten herübergenommen worden: wörtlich eingeschobene Briefe sind häufig; in Patr. wird ein ganzer Teil der Geschichte, die Erlebnisse von Erasmus und Alfred Percy in London, ganz wesentlich in Briefen berichtet. Die Eigenheiten der Briefeinkleidung — Erzählung zuerst aufgeregt und kurz, dann noch einmal in ruhiger breiter Darstellung (s. o. I 76) — sind dabei gelegentlich verwertet (Patr I 288); einmal taucht auch die gezwungene Konvention wieder auf, dass Briefe wörtlich aus dem Gedächtnis zitiert werden (Bel 48 f.).

Subjektive Wirkungen sind selten, wenn wir absehen von Didaxis und Satire; die Erzählungspausen sind wenig betont. Zu berichten ist nur, dass nicht selten das Kapitel mit einem allgemeinen Satz beginnt (Bel 307. 333, Orm 429, Harr 27. 35), einmal mit einem Motto (Patr I 394); am Schluss steht gelegentlich eine Betrachtung über das Geschehene (Orm 456), hier und da leitet der Schluss auch zum folgenden über und die Erzählung bricht auf der Höhe ab (Patr II 93), oder er bringt eine tragische Überraschung (Orm 238), oder eine scharfe Pointe (Orm 429, Schluss von Viv); so endet Harrington mit dem programmatischen Abschluss: [Monteneros, des Juden, edles Verhalten wird gepriesen] *None but a good Christian could do this! — And why not a good Jew!* Regiebemerkungen sind an dieser Stelle selten (Patr I 121. 168) und auch sonst eine Ausnahme (Patr I 77. 91). Dagegen finden sich öfters moralische Parabasen an den Leser (Viv 425 u. ö.), etwas seltener eingehende Erörterungen der psychologischen Situation (Hel 391 u. ö.).

5.

A.

Miss Edgeworths Auffassung des Stoffes zeigt eine interessante Mischung satirischer und didaktischer Elemente.

a) Ständische Satire in Fieldings und Smolletts Art findet sich gelegentlich, ist aber doch selten. Maria Edgeworth arbeitet mit etwas feineren Motiven als die

vorhergehende Generation: die Ärzte sind keine latein-schwatzenden Ignoranten mehr wie bei Smollett (s. o. I 195), die man zur Tür hinaus wirft, wenn sie einen zu sehr belästigen, sondern sie spielen eine Rolle in der Gesellschaft; Sir Amyas Courtney ist eitel wie nur je ein Salonheld; Erasmus verdirbt es mit ihm, weil er feststellt, dass ein besonders schönes Stück aus seiner Muschelsammlung gefälscht ist; jede wissenschaftliche Unterhaltung sucht er möglichst zu umgehen; nur hierin ähnelt er noch dem ignoranten Arzte der alten Schule. Stärker ist die Tradition bei Dr. Frumpton: er kann nur Beine abschneiden und ist empört, dass der vernünftige Arzt das Glied erhält — ähnlich ein Arzt im Roderick Random (cap. XXVIII) —; aber auch hier zeigt sich eine gewisse Verfeinerung des Typus: Frumpton spricht von *medical etiquette,* die es nicht erlaubt, dass ein jüngerer Arzt dem älteren widerspricht (beide Patr I cap. VI). Die Juristen sind skrupellose Wortverdreher und listig darin, das Gesetz zu umgehen; neu ist der Zug, dass der ältere Rechtsanwalt den jüngeren ausnutzt und dessen Weisheit für seine eigene ausgibt (ebd. cap. XIX), dasselbe wird von den Diplomaten erzählt. Dazu kommen dann Kleinbürger ganz in Miss Burneys Art (s. o. S. 10): die Pantons (Patr), die Raffartys (Abs), und unverschämte Diener, die es den Herren an Luxus und Ansprüchen gleichzutun versuchen (Abs 93). Im Grossen und Ganzen ist aber ihre Satire doch an Goldsmith orientiert. Sie zeigt nur selten Charaktere mit starken ständischen Elementen und speziellen Formen des Egoismus wie Fielding und Smollett es tun; was sie an ihnen anzumerken hat, sind die Eigenheiten der moralischen Persönlichkeit, ob sie wahr ist oder falsch, offen oder verschlagen. Neu sind die ethnographischen Elemente dieser Satire (s. o. S. 49 ff.): ein wenig hatte in dieser Beziehung Smollett vorgearbeitet; aber zum ersten Male wird hier doch ein ganzes Volk unter einem einheitlichen Gesichtspunkte erfasst: der wilde Irenhäuptling (King Corny), die anglisierte und französierte Aristokratie (die Clonbronys,

die Connals, Mlle O'Faley), das Bürgertum (Mrs. Raffarty), die Agenten als Mittelschicht zwischen diesem und den Plebejern (die Garraghtys, Jason Quirk), die unteren Klassen (Thady Quirk, Ellinor, die Witwe Levy [Harr], mancherlei episodische Figuren in Abs. und Enn.); auffällig ist das Fehlen der für das irische Leben fast wichtigsten Schicht, der katholischen Geistlichkeit. Und nicht minder seltsam ist das Fehlen aller politischen, nationalen und kirchlichen Gesichtspunkte: der Gegensatz gegen England, gegen den nationalen und religiösen Feind, kommt überhaupt nicht zum Ausdruck. Miss Edgeworths ethnographische Satire ist unpolitisch, ist reine Charaktersatire; sie hat nur ein Interesse daran, die eigenartigen Menschen des neuen Milieus unter einem einheitlichen Gesichtspunkt des Charakters zu fassen (s. o. S. 49 ff.).

b) Maria Edgeworth ist am grössten, wo sie rein satirisch schildert; ihre künstlerische Höhe sinkt in dem Masse, als sie der Didaxis in ihren Schöpfungen Raum gibt. Und das geschieht leider von Jahr zu Jahr mehr. In Castle Rackrent fehlt die lehrhafte Tendenz ganz, Helen wird von ihr beherrscht. Dabei ist Richardson ihr deutliches Vorbild. Ihre Didaxis will zwar auch abschrecken, aber doch wesentlich begeistern, zur Nacheiferung anspornen. Und dazu bedient sie sich verschiedener, allerdings meist recht wenig künstlerischer Mittel. Es ist legitime Didaxis, wenn von einer edlen Frauengestalt wie Belinda ein Hauch des Guten ausgeht, wenn das verkannte Mädchen schliesslich auch das Herz ihrer Verfolgerin (Lady Delacour) wieder gewinnt, wenn ihr Beispiel auch die getrennten Ehegatten (die Delacours) versöhnt — das ist zugleich ganz nach Richardsons Vorbild gearbeitet. Es ist ferner künstlerisch und ethisch gleich schön, den Gerechten darzustellen, wie er auch im Unglück den inneren Frieden nicht verliert (Belinda, die Percys [Patr]), und die quälende Unruhe der Bösen (die Falconers in Patr.) damit zu kontrastieren. Aber die Didaxis wird unnatürlich, wenn nach dem Beispiele der Pamela und des Vicar of Wakefield die

Gerechten schliesslich glücklich, die Ungerechten schliesslich bestraft werden (Patr, Hel), und vor allem, wenn eine so feine Zeichnerin menschlicher Charaktere zwar die Bösen noch einigermassen innerlich auffasst und menschlich darstellt, aber die Guten (die Percys in Patr., die Monteneros in Harr.) als reine Grandisons ausmalt. Und es wird geradezu absurd, wenn ihre Didaxis sich schliesslich spezialisiert auf kleine und kleinste Fragen. Es ist künstlerisch haltbar, wenn Maria Edgeworth Einzelprobleme herausgreift, wenn sie nicht nur den Segen der Tugend schildert, sondern speziell den Segen der Arbeit (Enn), der Unabhängigkeit (Patr), der Wahrheit (Hel). Aber es ist doch eine seltsam äusserliche Didaxis, wenn eine bestimmte Stellung zu einer politischen Frage (Gleichberechtigung des Judentums) ohne weiteres identifiziert wird mit der Tugend an sich, und die Personen des Romans nun je nach dem Grade ihres Philo- oder Antisemitismus belohnt oder bestraft werden (s. o. S. 30 f.). Die Didaxis ist haltbar, wenn innere Tüchtigkeit auch inneres Glück im Gefolge hat, sie wird zur aufdringlichen Moralpredigt, wenn inneres Glück durch äusseres ersetzt oder wenn die innere Tüchtigkeit allzusehr spezialisiert wird. Und Harrington bedeutet noch längst nicht den Höhepunkt dieser spezialisierenden Didaxis. Der Arzt Erasmus Percy hat einem irischen Arbeiter sein Bein gerettet unter schwierigen Umständen, die seinem Charakter alle Ehre machen; das wird belohnt, indem der dankbare O'Brien seinen Arzt in den niederen Kreisen lobt, und auf dem Wege über die Diener dringt so sein Ruhm schliesslich auch in die Kreise der Herrschaft (Patr cap. XX). Godfrey Percy ist stets nüchtern gewesen; daher bleibt er als Offizier in Westindien gesund, während die lockeren Vögel dem Einfluss des Klimas erliegen (ebd. I 286). Und an dem dritten edlen Bruder wird die Tugend der Ordnungsliebe belohnt: wenn er als Notar Schriftstücke zur Aufbewahrung erhält, pflegt er alle Dokumente einzeln aufzuschreiben; nur dieser Tugend ist es zu danken, dass ihm eines Tages die Ur-

kunde in die Hände fällt, die den Percys ihr Recht auf den angestammten Besitz wiederbringt (II 86 f.). Das ist die Didaxis der Kinderstube.

Öfters sind auch in die Romane mit starker didaktischer Tendenz Erörterungen über einzelne Probleme eingestreut. Gelegentlich werden damit charakterisierende Wirkungen geschickt verbunden: wenn die Familie Percy sich darüber unterhält, ob ein junger Mann ein Mädchen heiraten darf, deren Mutter ein nicht ganz vorwurfsfreies Leben geführt hat, zeigt sich in der Art, wie sie zu der Frage Stellung nehmen, nach einander der Charakter der einzelnen Percys (I 55 ff.). Aber das ist mehr Ausnahme als Regel: meistens soll die Behandlung des Problems didaktisch wirken. Im Harr. werden die Schriftsteller Englands ermahnt, nicht törichte Judengeschichten zu schreiben; denn damit stiften sie nur Unheil (13); in Patr. (I 383 f) wird die Vaterlandsliebe gegen modischen Internationalismus verteidigt und werden die Frauen aufgerufen, durch ihr Verhalten gegenüber den Männern sie von allzu lockerem Lebenswandel abzuschrecken (145); in Hel. werden moderne Eheprobleme angeschnitten: die Männer bleiben oft aus Bequemlichkeit ehelos; dagegen werden die Mädchen nur auf die Heirat hin erzogen, durch die übliche Romanlektüre wird ihre Sentimentalität nur verstärkt, und zum Schluss heiraten sie dann gewöhnlich nicht den Mann ihrer Wahl, sondern einen anderen; glücklich werden dabei eigentlich nur die Oberflächlichen, die keine tieferen Herzensbedürfnisse haben (Hel 181 f.).

B.

In einer Kunst, die so rein äusserlich die Guten belohnt und die Bösen bestraft, ist für tragische Wirkungen nicht viel Platz. Und doch finden sie sich. Wir sahen schon, wie Lady Delacour als Märtyrerin der Geselligkeit, King Corny als Märtyrer seines treu gehaltenen Versprechens eine gewisse tragische Rolle spielen (S. 43, 52); komische Themata erhalten hier eine leichte Wendung zur Tragik.

Die **Tragikomik** beherrscht ganz das Castle Rackrent mit dem Irentum dringt tragikomische Lebensauffassung in den englischen Roman: eigentlich ist alles, was da erzählt wird, tragisch: die Schicksale der Herren und der stumpfe Fatalismus der Untergebenen; aber das alles ist mit Komik so vermischt, dass es ganz unmöglich wäre, die verschiedenen Fäden zu entwirren. Ähnlich in Ennui: wie komisch die Hilflosigkeit des Bauern Christie, der mit einem Male zum Lord erhoben wird und nun vergebens versucht, in die wüste Schwelgerei seiner Verwandten Ordnung hineinzubringen und sich selbst etwas Lebensinhalt zu schaffen, aber wie tragisch auch der Schluss, dass das Experiment, den Vornehmen zu spielen, ihm den eigenen Sohn kostet — und doch zugleich wie komisch: der plötzlich zum Lord erhobene Bauernjunge steckt nach alter Gewohnheit des Abends eine Kienfackel in die Wand, ohne an die kostbaren Gobelins zu denken, und da muss er mit dem ganzen Schlosse verbrennen (406). Wie tragikomisch weiter die Hilflosigkeit Lord Glenthorns — die Tragikomik des Gesellschaftsmenschen ausserhalb seines Milieus — als er mit einem Male sich selbst seinen Unterhalt erwerben soll und den einfachsten Verrichtungen des Lebens ratlos gegenüber steht (375). Und auch die **reine Tragik** wird in den meisten Romanen wenigstens zu kleinen Seitenwirkungen benutzt: In Enn. die Episode von der ungetreuen Gattin des Helden, die schliesslich in schlimmster Not stirbt (397 f.), in Orm. der tragische Tod des edlen Menschenfreundes Annaly (cap. XXV), in Patr. die Episode der armen, von Buckhurst verführten Kate (cap. XIII), in Abs. der alte Reynolds, der sich vor Erbschleichern nicht mehr zu retten weiss (240 ff.). Maria Edgeworth ist wohl imstande, Tragik zu schildern. Es ist nur eine törichte Zaghaftigkeit, eine unsichere Befangenheit in der Tradition, wenn sie die tragischsten Situationen gern im letzten Augenblick noch zum Guten wendet. Lady Delacour kommt mit dem Leben davon (s. o. S. 57), der unglückliche Spieler und Liebhaber Vincent wird durch Herveys energisches und

teilnehmendes Eingreifen im letzten Augenblick noch vor dem Selbstmord bewahrt (Bel 417 ff.); auch in Hel. geht zum Schluss noch alles glücklich aus — allerdings mit einer feinsinnigen Anpassung an die tragische Stimmung der ganzen Schlusspartie des Romans: die entscheidende Wendung ist der prächtigen alten Lady Davenant zu danken, die sich ihrem zum Äussersten entschlossenen Schwiegersohn mit letzter Kraft zu Füssen wirft und die drohende Katastrophe vom Haupte ihrer Tochter abwendet: das ist das Letzte, was wir von ihr hören; dann folgt eine ergreifende Sterbeszene: so endet zwar die Geschichte glücklich für die Hauptpersonen, aber im Schlussakkord klingt doch eine starke tragische Note an. Ganz zur Tragik sich zu wenden hat Maria Edgeworth nur im Vivian gewagt, der eine grössere Anzahl tragischer Szenen bringt und ausklingt in dem ergreifenden Sterben des Helden, der durch eigene Schuld gescheitert ist.

Von den komischen Elementen in Miss Edgeworths Technik soll am Schluss dieses Kapitels die Rede sein.

III.

Mit Jane Austen erreicht der Frauenroman seinen Höhepunkt. Origineller als irgend eine ihrer Vorgängerinnen, hat es diese Dichterin in einer kurzen Spanne Zeit verstanden, alte Technik zu absolut neuen Wirkungen zu beleben und für den Roman eine Fülle von Personen und Ereignissen zu entdecken, die ihm bis dahin völlig unbekannt gewesen waren.

Wenn wir bei Miss Edgeworth Spuren von Richardson und Fielding überall neben einander gewahrten, so dass öfters die Entscheidung nicht leicht fiel, in welche der beiden grossen Entwicklungsreihen ihre Romane zu stellen waren, so ist hier ein Schwanken nicht möglich, Jane Austen ist eine Schülerin von Richardson. Sie ist es in einem Masse, dass alle übrigen Einflüsse nur ganz nebensächliche Bedeutung haben. Sie bringt nicht nur keine Abenteuer, sondern die Handlung ist überhaupt recht

dürftig; was sie allein interessiert, ist die Darstellung von Charakteren, und zwar von weiblichen Charakteren. In dieser Hinsicht bleibt sie sich wesentlich gleich. So stark der Unterschied ist zwischen Miss Edgeworths Ormond und Patronage, nur einen einzigen Typus stellen dar die Werke von Miss Austen: Pride and Prejudice 1796/97 (veröffentlicht 1813), Northanger Abbey 1798 (1818), Sense and Sensibility 1797, 1809 (1811), Mansfield Park (1814), Emma (1816), Persuasion (1818).

1.

Der Grundplan ihrer Romane enthält eine Liebesgeschichte — die Liebe ist überall Konstruktionsmotiv. Aber schon hier steht sie der Tradition mit bemerkenswerter Freiheit gegenüber: Nicht den Mann, den sie liebt, heiratet die Heldin in jedem Falle: wohl geschieht es in MPk, NAb, Prs; aber Emma Woodhouse und ihre Freundin Harriett Smith sowohl wie Marianne Dashwood (SS) werden glücklich mit einem Mann, dem sie lange einen anderen vorgezogen haben, und Elizabeth Bennet (PrPr) heiratet schliesslich den Mann, gegen den sie eine starke Antipathie von jeher empfunden hat. Die Liebe bleibt Konstruktionsmotiv, aber nicht die Liebe einer Heldin zu einem bestimmten Helden, sondern die Liebe an sich. Es bleibt ein festes Band, das die Handlung umschlingt, sein hauptsächlichster Knoten wird aber in ganz überraschender Weise geknüpft; es bleibt die Liebe als festes Thema; nur wird die Festigkeit des Konstruktionsmotivs dadurch gelockert, dass der Leser erst am Schlusse merkt, an welchen Personen es durchgeführt werden soll. Es bleibt ein Konstruktionsmotiv, aber der Dichter erhält gleichzeitig eine Freiheit und eine Spannungsmöglichkeit, die ihm bei der alten Technik gefehlt hat.

Als zweites Konstruktionsmotiv tritt bei Miss Austen auf die Erziehung einer Heldin oder eines Helden: Marianne Dashwood (SS) wird von romantischer Liebesseligkeit geheilt, Darcy (PrPr) und Wentworth (Prs) von ihrem Stolz, Emma Woodhouse (Em) von ihrer abenteuerlichen Heirat-

stifterei. — In Mansfield Park dürften als Konstruktionsmotive ausser der Liebe zu bezeichnen sein der Gegensatz zweier Milieus, die Bertrams auf dem Lande und die Prices in den engen Verhältnissen der Stadt, sodann das Aschenbrödelmotiv vom armen Mädchen in verständnisloser Umgebung, das auch in allen anderen Romanen ausser Emma, wenn auch leichter, angeschlagen ist. In Northanger Abbey tritt zu der Liebesgeschichte noch die Entwirrung von Geheimnissen; als Kompositionsmotiv ohne konstruktive Bedeutung spielt das Geheimnis auch in anderen Romanen eine Rolle.

Von Motiven des älteren Romans lässt sich hier nur eine ganz bescheidene Zusammenstellung geben, und auch diese zeigt zum Teil recht originelle, das Typische möglichst vermeidende Bearbeitung. Ganz typisch — aber nur um der parodistischen Absicht willen — sind die Motive des Radcliffeschen Schreckensromans in NAb. In SS. rettet der Held Willoughby die Heldin Marianne aus Gefahr (cap. IX); aber zunächst ist hier das alte Motiv vom Lebensretter schon bescheiden reduziert auf einen freundlichen Helfer bei einem verstauchten Fussgelenk; dann aber heiratet nicht Willoughby die Heldin, sondern sein Rival! In Emma ist das Motiv von der Lebensrettung zwar auch benutzt, jedoch in der Absicht, den Leser irre zu leiten. Das scheu zurückhaltende Wesen von Jane Fairfax ist Tagesgespräch von Highbury. Endlich klärt sich das Geheimnis: ein gewisser Mr. Dixon hat ihr bei einer Bootsfahrt das Leben gerettet; natürlich liebt sie ihn. So denkt die romantische Heldin der Geschichte, Emma, und auch der Leser, nur Jane nicht; sie liebt einen anderen, der weit geringere Verdienste hat. Wenn Harriett Smith von Vagabunden bedrängt und von Frank Churchill befreit wird (Em cap. XXXIX), da sind die beiden viel zu prosaisch, als dass dies Ereignis entscheidenden Eindruck auf sie machte, und ausserdem lieben sie beide jemand anders! (Ähnlich in Prs., wo Wentworth, nachdem er sich um die verunglückte Louisa Musgrove bemüht hat, als ihr

erklärter Liebhaber gilt.) Weiter wird benutzt das Motiv der geheimnisvollen Geburt: Harriett Smith kennt zu Anfang der Geschichte (Em 22) ihren Vater nicht — aber am Schluss, wo die getrennten Familienglieder sich zu finden pflegen, ist sie genau so wenig darüber orientiert wie vorher. Unverändert bleiben aus der Sphäre des älteren Romans nur ganz wenige Motive. Zunächst das Duell (zwischen Willoughby und Brandon; SS cap. XXXI), das einmal kurz erwähnt, aber dem Leser nicht gezeigt wird. An das Gefängnismotiv des Fieldingschen Romans und an eine Episode im Vicar of Wakefield (cap. XXI) erinnert es, wenn Brandon seine unglückliche Nichte in einem spunging-house wiedertrifft (ebd.); aber auch dies Motiv spielt nur in der Nebenhandlung und wird ausserdem nur berichtet. Ein wirklich bedeutsames Moment, das Miss Austen dem älteren Roman entlehnt hat, ist das Kurleben in Bath in Northanger Abbey und Persuasion (vgl. RR cap. LIII ff., PP LXVIII ff., HCl I 28 - 89). Ein wenig bedeutsamer sind die Motive, die sie aus dem Damenroman genommen hat: das junge Mädchen, das plötzlich in ein anderes Milieu versetzt wird: die Dashwoods (SS) kommen vom Lande in die Hauptstadt, wie Evelina und Belinda (s. o. S. 5, 23); Fanny Price (MPk) hat wie Evelina (s. o. S. 6) das Unglück, zwischen zwei Milieus zu stehen und sich wohler zu fühlen in den Kreisen ihrer Erziehung als in dem vulgären Milieu ihrer Geburt; und wie die Matilda Elmwood Mrs. Inchbalds (s. o. S. 17 f.) stehen auch Elizabeth Bennet (PrPr), Elinor Dashwood (SS), Anne Elliott (Prs), Fanny Price (MPk) isoliert in einer Umgebung, die kein Verständnis für sie hat und deren Hochachtung und Liebe sie sich erst erkämpfen müssen. Im letzteren Roman können wir dies Motiv geradezu als Konstruktionsmotiv bezeichnen.

2.

A.

Für die Rollenverteilung ist zunächst massgebend das Richardsonsche Familienprinzip. Die Heldin tritt auf

im Kreise ihrer Familie, und öfters werden auch mehrere Familienmilieus mit einander verglichen (SS, PrPr, Prs) und kontrastiert MPk). Öfters steht, wie im Grandison, ein Held zwischen mehreren Frauen: Edward Ferrars, Willoughby (SS), Henry Crawford (MPk), Wentworth (Prs), mit starker Abschwächung auch Elton (Em). Sonst ist eine bestimmte Rollenverteilung nicht zu ersehen, höchstens dass gelegentlich eine Freundin der Heldin auftaucht, so Mary Crawford (MPk), eine ältere Freundin: Lady Russell (Prs), oder ein Schützer — der allerdings zum Geliebten wird: Edward Bertram (MPk), oder dass dem Helden ein Gegner gegenübersteht (Darcy : Wickham [PrPr], Wentworth : Elliot [Prs]).

B.

Die Charaktere Jane Austens zeigen zum grossen Teil noch konventionelle Züge. Aber je mehr sie in ihrer Entwicklung fortschreitet, desto mehr tritt das Typische vor dem Individuellen zurück; der Kreis ihrer Figuren erweitert sich und zeigt eine geradezu überraschende Fülle von Gestalten, die der Literatur vorher noch fehlten.

Wir finden noch einige typische Grandisons: ganz blass gehalten, ohne dass wesentliche eigene Arbeit sich zeigte, ist Tilney (NAb). Etwas feiner ist der Typus schon herausgearbeitet in Edward Bertram (MPk), dem Menschen mit dem feinen Verständnis für inneren Menschenwert, dem zurückhaltenden Takt und der Freude am Wohltun. Individualisierter in den beiden Helden von Emma: Mr. Knightley trägt die allgemeinen Grandisonzüge, aber mit besonderer Betonung des klaren Blicks und des ernsten Rechtsgefühles, das es auch über sich bringen kann, die Fehler der Geliebten mit ernsten Worten zu tadeln. Brandon ist etwas älter als es dem Typus entspricht; er ist der gütige Junggeselle, der eine unglückliche Liebe in seiner Jugend schwer überwinden kann und sich bemüht, überall wohlzutun; das stimmt auch zu Miss Burney's Albany und Miss Edgeworths (etwa gleichzeitigem) Gresham in Patr. (s. o. S. 15. 49).

Auch Tom Jones kehrt wieder. Aber nirgends mehr ganz in der typischen Weise. Am meisten entspricht dem Typus noch Willoughby (SS), der enthusiastische Mann mit dem feinen Wesen, das sichtbar ist trotz aller Schärfen und Flecken, der liebebedürftig von einem Mädchen zum anderen flattert, aber doch eine von ihnen, Marianne Dashwood, nicht vergessen kann. Jedoch nur die erste Anlage des Charakters entspricht Fieldings Vorbild; die weitere Ausführung ist ganz selbständig. Der edle Brausekopf wird nicht durch das Leben erzogen, sondern verdorben. Er wird mehr und mehr zum Egoisten, eitel, selbstsüchtig, unempfindlich. Er hat mit Mariannes Liebe gespielt und fast ihr Herz gebrochen, und heiratet dann eine andere, die mehr Geld hat. Dann kommt ein Ausbruch wilder Reue, als er hört, dass Marianne anscheinend auf dem Sterbebette liegt; aber fein bemerkt die Verfasserin: es war eine selbstische Reue — nicht seine Tat brennt ihm auf der Seele und nicht einmal ihre Folgen für Marianne, sondern nur die Folgen für ihn selbst; er ist an eine Frau gefesselt, die ihm nichts bieten kann. Und auch diese Reue ebbt schliesslich ab: *He lived to exert and frequently to enjoy himself. His wife was not always out of humour, nor his home always uncomfortable, and in his breed of dogs and horses and in sporting of every kind he found no inconsiderable degree of domestic felicity* (SS p. 340). Selbständiger kann man wohl einen traditionellen Charakter nicht umgestalten, als indem man Tom Jones zum Philister macht. — In allem Wesentlichen ähnlich ist die Entwicklung von Henry Crawford (MPk); auch bei ihm ein haltloses Schwanken zwischen mehreren Mädchen, und das Ende ist eine Katastrophe. Fanny Price, sein guter Geist, erkennt schliesslich klar, dass er nur ein Blender ist, und wendet sich von ihm ab — da entführt er die Gattin eines anderen.

Ist hier das Egoistische und Niedrige des Typus verstärkt, so ist es bedeutend abgeschwächt in Edward Ferrars (SS). Mangelhafte Erziehung und das Fehlen jedes ernsteren

Lebensberufs haben ihn unglücklich und schwankend gemacht; aber er ringt sich durch. Auch Frank Churchill (Em) ist ein wenig stürmisch und unüberlegt, etwas eitel und ein wenig Schürzenjäger; aber auch bei ihm endet alles glücklich.

In ganz selbständiger Weise hat Jane Austen das Tom Jonesproblem wieder aufgenommen in Mr. Darcy (PrPr), von dem Wentworth (Prs) ein ziemlich blasses Nachbild ist. Hier besteht der Fehler des edlen jungen Mannes nicht in egoistischer Flatterhaftigkeit, sondern in allzu grosser Schroffheit. Er ist gütig und wohltätig, setzt seine ganze Energie dafür ein, anderen zu helfen, aber schiesst über das Ziel hinaus in den unerbittlich strengen Anforderungen, die er an andere Menschen stellt, in der befehlshaberischen Rauheit, mit der er in anderer Leben eingreift. Auch er ringt sich durch und wird glücklich. Gewisse Ähnlichkeiten mit Charakteren von Mrs. Inchbald und Miss Edgeworth (s. o. S. 20, 33 f.) sind nicht zu verkennen; aber das jugendliche heisse Blut Darcys stellt ihn doch deutlich in die von Fielding ausgehende Entwicklungsreihe.

Tom Jones' Gegenpart Blifil erscheint ziemlich typisch als Mr. Elliot (Prs), mit feineren Manieren und dem Typus der Gecken angenähert, als Wickham (PrPr); die schlaue Heiratsspekulantin Mrs. Clay (Prs) ist hierzu ein weibliches Gegenstück.

Stark vertreten ist bei Jane Austen die Kategorie der Gesellschaftsmenschen. Ebenso wenig aber wie bei Miss Edgeworth (s. o. S. 46 ff.) ist es hier zur Bildung ganz einheitlicher Typen gekommen.

Dem alten 'Gecken' steht ziemlich nahe der eingebildete Stutzer John Ferrars (SS) mit seiner vollständigen Verständnislosigkeit für höhere Werte und der peinlichen Sorgfalt für seine Person, die er natürlich für unwiderstehlich hält. Dafür muss er dann auch zuletzt die am wenigsten sympathische Dame des Romans heiraten. Etwas gemildert in Charakter und Schicksal kehrt er wieder in dem jungen Geistlichen Elton (Em: ähnlich, nur be-

deutend blasser, Charles Hayter in Prs). Es ist interessant, wie hier ein dem Vicar of Wakefield diametral entgegengesetzter geistlicher Typus in die Literatur eintritt. In hervorragendster Weise ist er ausgeprägt in Mr. Collins (PrPr). Vom Geistlichen hat er gelegentliches flaches Moralisieren und ostentative Demut behalten, sonst ist er lediglich ein eingebildeter Geck mit lächerlichem Dünkel. Feierlich teilt er seinen Verwandten, den Bennetts, mit, dass er etwas für sie zu tun und eine ihrer armen Töchter zu heiraten gedenkt — in ähnlicher Situation erschien Miss Burneys Geck, Mr. Smith, der Heldin selbst gegenüber (s. o. S. 11 f.) — und ist aus allen Wolken gefallen, als er für diese Herablassung kein Verständnis findet. Am nächsten Tage tröstet er sich dann, indem er um eine reiche Erbin, Charlotte Lucas, anhält; dass er statt der idealen Weiblichkeit Elizabeth Bennetts eine völlig oberflächliche Frau heimführt, kommt ihm dabei nicht in den Sinn. Er ist ein gutmütiger Mensch ohne jedes Innenleben, aber überall als Gesellschafter willkommen, da seine Arroganz sich immer in liebenswürdige Formen kleidet und vor allem, was Rang und Titel heisst, demütig erblasst. Dieser Charakter trägt zwar noch die äusseren Umrisse des Gecken, aber alles Plastische und Lebensvolle an ihm ist völlig originell.

Vermischt mit vulgären Zügen erscheint der eitle Geck als Mr. Thorpe (NAb); das ist eine Mischung, die bereits Miss Burney im Mr. Smith der Evelina vorgenommen hatte (s. o. S. 11 f.). Mit demselben naiven Selbstbewusstsein spricht Thorpe andauernd von sich selbst und dem einzigen Wesen, für das er inneres Gefühl empfindet, seinem Pferd. Ohne jedes Verständnis für weibliche Interessen erzählt er von Oxford und den dortigen Bachanalen, die ihm völlig harmlos vorkommen, von Pferden und Sportereignissen; mit naiver Borniertheit zeigt er seine Verachtung für Kunst und Literatur. Soweit ist er typisch, nur dass die traditionellen Eigentümlichkeiten etwas vulgärer auftreten als sonst. Einen individuellen Zug hat Miss Austen hinzu-

gefügt: um sich interessant zu machen und informiert zu erscheinen, lügt er die unglaublichsten Geschichten vom Himmel herunter, ohne sich darum zu kümmern, dass er den Ruf von Catherine Morland dadurch aufs schlimmste schädigt. Auch hier eine Entwicklung des Geckentypus, die vom Original nur noch die gröbsten Umrisse beibehält.

Der Typus des Squire Western kehrt stark gemildert, aber noch immerhin deutlich wieder in Sir John Middleton (SS). Er ist nicht mehr der rohe, nur noch der brave, gutmütige, dumme Landjunker, der nicht mehr cholerisch wütet, sondern sich im Gegenteil freut, jungen Leuten ein Vergnügen zu machen, und darum dauernd Bälle gibt, obgleich er selbst keine Kinder hat (105 ff.); wie Squire Westerns höchstes Lob ein Vergleich mit Hunden war, so weiss auch Middleton einen Nachbarn wie Willoughby nicht anders zu charakterisieren, als dass er von seinen Sporttalenten und seiner Meute erzählt (38). Interessant ist nun aber, dass auch andere Typen jetzt nach dem Vorbild des Squire Westerntypus umgebildet werden: Bingley (PrPr) und Rushworth (MPk) sind brave, reiche, junge Leute mit gutmütigem Herzen — also Grandisons — aber mit gänzlicher Ideen- und Interessenlosigkeit.

Es bleibt noch eine Reihe von Figuren zu besprechen, bei denen die literarische Tradition sehr geringfügig ist. Sie gehören zum grössten Teile zu einer Gruppe, die, wie die Kategorie der Gesellschaftsmenschen, sich nicht zu einem bestimmten Typus verdichtet hat, aber gewisse Ansätze dazu aufweist: die Gruppe der Familienväter. Sie existierten schon vorher in der Romanliteratur. Als Haupt ihrer Familie waren bereits gefasst: Richardsons Mr. Harlowe, Fieldings Adams und Western, Goldsmiths Primrose, Smolletts Trunnion und Diego de Zelos, Sternes Mr. Shandy, Miss Burney's Delville, Miss Edgeworths Harrington sen., Falconer und Percy — diese drei letzteren allerdings später entstanden als Miss Austens Väter Mr. Bertram (PrPr) und Palmer (SS). Für die Auffassung Miss Austens sind sie sämtlich unerheblich. Denn bei fast allen

von ihnen, höchstens mit Ausnahme von Mr. Harlowe und Primrose, ist ihre Stellung in der Familie nur unbedeutender Nebenzug; den Mann, der wesentlich nur Familienvater ist, hat erst Miss Austen entdeckt.

Dabei unterscheidet sie mehrere Typen. Der Haupttypus zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit dem Squire Western. Mr. Bennett (PrPr) hat den stark realistischen gesunden Menschenverstand des Vorbildes, ist, wie jener, nicht besonders fein, wirkt aber sympathisch durch seinen kaustischen Humor gegenüber den hochfliegenden Ideen seiner übrigen Familienglieder. Er ist ein Squire Western ohne seine Roheit und Wildheit. Die andere Seite von Squire Westerns Wesen, seine Neigung, alle übrigen zu tyrannisieren, ist ausgebildet bei Mr. Palmer (SS) und John Knightley (Em). Ihre Gattinnen haben es schwer, den stets mürrischen, leicht verstimmten und sich gern gehenlassenden Hausherrn bei Laune zu erhalten.

Individueller sind andere Familienväter gezeichnet. Zunächst Sir Walter Elliot (Prs) mit seinem bornierten Adelsstolz, der immer wieder in den seltsamsten Ausprägungen durchbricht. Dann Sir Thomas Bertram (MPk), der Mann, dem seine Familie einziger Lebensinhalt — sein würde, wäre er nicht viel zu indolent dazu, um sich ihr wirklich zu widmen. Ein Mann mit feinen Manieren, mit viel Takt, aber darüber hinaus ohne irgend welche hervorstechende Eigenschaften: ein Epikureer, sympathisch — aber mehr durch die Fehler, die ihm abgehen, als durch irgend welche positiven Leistungen. Auch er ist, wenn auch in feinsten Formen, ein Tyrann der Seinen, in dessen Sphäre Fanny unglücklich ist und seine eigenen Töchter es schliesslich nicht mehr aushalten. Ferner gehört in diese Gruppe der liebenswürdige, hypochondrische Egoist Mr. Woodhouse, Emmas Vater. Schwerfällig, methodisch in allem, was er tut und denkt, kann er zwar freundlich und gastlich sein gegen jedermann; aber seine Freundlichkeit wird stets aufs Drolligste durchkreuzt von seinem Egoismus, der nur an sich denkt und nicht versteht, dass andere

Leute anders sein können — also auch er ist ein Familientyrann. Fr selbst kann kein reichliches Abendbrot vertragen; darum mahnt er all seine Gäste sorgsam zur Mässigkeit; ihm selbst bekommt schwerer Kuchen nicht, darum richtet er zwar eine Hochzeit aus, will aber keinen *wedding-cake* dazu geben (18); und als Miss Taylor, die seine Tochter erzogen und ihm die Wirtschaft geführt hat, schliesslich heiratet, da ist ihm der Wechsel höchst fatal, da schüttelt er griesgrämig den Kopf und bedauert Miss Taylor, in deren Leben — so denkt er in seinem naiven Egoismus — der Wechsel natürlich ebenso schlimme Folgen gehabt haben muss. Der hervorragendste Vertreter dieser Kategorie ist jedoch Mr. John Dashwood (SS), der gutmütige Egoist, dessen leise soziale Regungen doch immer wieder in Selbstsucht ersticken. Er hat sich den Entschluss abgerungen, jeder seiner Schwestern tausend Pfund zu schenken, bei näherem Überlegen wird die Summe immer geringer und schiesslich bleibt von dem schönen Plan gar nichts mehr übrig (cap. II). Mehr und mehr kommt ihm auch das Verständnis für selbstloses Tun abhanden. Er glaubt schliesslich selbst daran, dass er zu arm ist, seinen Schwestern zu helfen, weil seine vielen Luxusausgaben, die er sämtlich für notwendig hält, ihm tatsächlich nicht viel zum Wohltun übrig lassen (200 f.); seine Hochachtung vor anderen Menschen gründet sich ganz auf die Art, wie sie ihr Geld ausgeben (199), und bei irgend einer auffälligen Handlung kommen ihm andere als materielle Motive überhaupt nicht mehr in den Sinn (262 f.).

Ihre eigentlich grossen Leistungen hat Miss Austen jedoch vollbracht auf dem Gebiete der weiblichen Charaktere. Sie hat zunächst den Clarissatypus ins bürgerliche Leben übersetzt. Elinor Dashwood (SS), Katherine Morland (NAb), Anne Elliot (Prs), Elizabeth und Jane Bennett (PrPr), Fanny Price (MPk), Jane Fairfax (Em) tragen sämtlich noch die Züge des Urbildes, aber jede einzelne in stark geänderter Ausprägung. Es sind feine, sensitive Frauenseelen, die das Leid und die Freude der Liebe an ihrem

Herzen erfahren und aus allen Anfechtungen geläutert hervorgehen. Aber keine von ihnen hat noch wie Clarissa um ihre Ehre zu kämpfen; der Vorwurf ist modernisiert: der Geliebte ist ihnen scheinbar ungetreu oder gleichgiltig gegen sie, und sie erfahren das Leid einer Clarissa in weniger pathetischer Form. Die temperamentvolle Marianne Dashwood hält Elinor für gefühllos; schliesslich muss sie erkennen, wie ungerecht ihr Vorwurf war. Auch Elinor hat Schweres erduldet, aber sie hat ihr Herz nicht auf den Lippen getragen, hat nicht wie Marianne ostentativ die Einsamkeit aufgesucht und jeden ihre Liebesenttäuschung fühlen lassen; sie hat geduldet und geschwiegen. Elinor ist eine Clarissa, die einsam ihr Schicksal trägt, aber keine Reden hält und keine Briefe schreibt, eine einfachere Clarissa — und gerade darum erst die Vollendung dessen, was Richardson vorgeschwebt hatte. In anderer Beziehung muss Fanny Price dasselbe erleben wie Richardsons Heldin: sie muss einen Mann lieben (Henry Crawford), der ihrer nicht wert ist. Wieder wird das Motiv bei Miss Austen verfeinert, innerlicher und psychologisch wahrer gestaltet. Richardson erklärte den Widerstreit der Gefühle doch noch mit einer etwas groben Formel: Clarissa weiss nicht recht, ob sie Lovelace zur Gattin oder zur Geliebten begehrt; — dies Motiv klingt noch an im Verhältnis von Evelina zu Lord Orville; viel feiner aber — wieder ist das heroische Problem in die Sphäre bürgerlicher Respektabilität übertragen — ist Jane Austen: Fanny Price fühlt Edwards Liebe, aber in dem Betragen des Mannes in den tausend Kleinigkeiten des Lebens — nicht bei rohen Angriffen auf ihre Ehre, wie sie Richardson schildert — fühlt sie eine gewisse Haltlosigkeit und Unberechenbarkeit, einen ungebändigten Egoismus heraus, der ihre Sympathie wieder ertötet, und es ist sehr viel glaublicher als bei Richardson, dass sie den unwürdigen Geliebten dennoch liebt: da es immer nur ganz kleine Eindrücke sind, aus denen sich ihr Urteil langsam gestaltet, kann es immer wieder durch andere kleine und kleinste Eindrücke gegen-

teiliger Art umgestimmt werden. Ähnliches fühlt Elizabeth Bennett Darcy gegenüber: es ist das rauhe, scharfe, leicht ungerechte Wesen des Mannes, seine Neigung, für andere die Vorsehung zu spielen, was sie empört und zu leidenschaftlichem Widerspruch reizt.

Daneben hat aber Miss Austen noch eine andere Quelle der Tragik im Leben der Clarissen gesehen. Auch Richardsons Heldin lebte in innerlicher Einsamkeit: die Eltern, die Geschwister verstanden sie nicht. Aber solange noch der Mann die Geschichte der Frau schrieb, konnte er hier ein Problem sehen, es zu erschöpfen ging über seine Kraft. Für ihn ist eines Mädchens Geschick doch nur bestimmt durch den künftigen Mann; dass für eine Frauenseele die Stellung in ihrem kleinen Kreise das zunächst und unter allen Umständen Wichtigste ist, das künstlerisch zu gestalten, blieb den Frauen vorbehalten. Fielding zeigte uns Sophia Western in einem Haushalt mit einem rohen Vater, einer gänzlich passiven Mutter und einer blaustrümpfigen, herrschsüchtigen Tante — wie das auf seine Heldin wirken musste, danach hat er nie gefragt; höchstens für die Schicksale einer Amelia in der Ehe hatte er Verständnis. Aber sowie die Frauen selbst die innere Geschichte ihres Geschlechtes schreiben, ändert sich das Bild. Miss Burney zeigt, — viel eingehender als Richardson das gleiche Thema behandelt; s. o. S. 6 — wie Evelina sich vor dem Milieu ihrer Grossmutter fürchtet. Mrs. Inchbald zeichnet mit meisterhafter Eindringlichkeit den Kampf der Tochter um die Liebe des Vaters (s.o.S.17f.). Ihre Höhe erreicht diese Entwicklung bei Miss Austen: Elinor Dashwood (SS), Anne Elliott (Prs) und vor allem Elizabeth Bennett (PrPr) und Fanny Price (MPk) zeigen uns Clarissa auch als Aschenbrödel. Kaum eins von allen Familiengliedern hat für die stille Aufopferung des guten Geistes im Hause irgend welches Verständnis. Und doch ist es die Tochter allein, welche dafür sorgt, dass alles halbwegs vernünftig und ordentlich zugeht, die Gegensätze ausgleicht, das überschäumende Temperament der Schwestern

bändigt und überall selbstlos einspringt, wo Hilfe not tut — und dafür Zurücksetzung, törichte Empfindlichkeit und offenbare Ungerechtigkeit erntet und alles dies still und ergeben trägt. Aber schliesslich gibt es auch in diesem stillen Kampfe des häuslichen Lebens einen grossen Sieg, der stiller und geräuschloser ist als die Glocken der Hochzeit, aber für das Frauenleben darum nicht minder gross: die eigenen Töchter der Bertrams, die mit so viel Sorgfalt gehegt und verwöhnt wurden, enden in Schande: da erkennt sogar die Indolenz dieser in Wohlleben eingerosteten Familie den stillen Wert des Aschenbrödels in ihrer Mitte.

Einen dritten grossen Zug des weiblichen Lebens hatte Richardson zwar auch gesehen, aber nicht als Problem, sondern nur als Tatsache: Frauenfreundschaft. Clarissa und Miss Howe schreiben sich begeisterte Briefe — wie sie befreundet wurden, danach fragt ihr Schöpfer nicht. Aber Miss Austen hat auch hier ein Problem gesehen. Sie zeigt uns Freundschaften gleichaltriger Mädchen, die vornehm herablassende von Emma Woodhouse zu Harriett Smith und die leidenschaftlich werbende und doch erfolglose derselben Emma zu Jane Fairfax, von Fanny Price zu Maria Crawford. Allerdings ist auch bei ihr das Problem nirgends Hauptsache, aber es ist doch variierter und realistischer gefasst als bei Richardson.

Der Ameliatypus der Clarissa ist vertreten durch die prächtige, gütige, in allem Unglück stets heitere Mrs. Smith (Prs), die trotz Armut und Krankheit den Mut nicht verliert.

Neben Clarissa, der ruhigen, steht von Alters her Miss Howe, die fröhliche Heroine; dieselbe Rollenverteilung findet sich auch hier: neben Elinor steht Marianne Dashwood (SS), neben Elizabeth Bennett ihre Schwestern Lydia und Kitty (PrPr) — in beiden Fällen ist die Miss Howefigur weiter entwickelt zur weiblichen Tom Jonesfigur. Marianne ist ein feines, vornehm empfindendes Mädchen, aber voll jugendlich romantischer Überschwenglichkeit. Die Liebe muss ihrer Meinung nach das ganze Leben

ausfüllen, sonst ist sie nicht echt; sie darf nicht denken an weltliche Dinge wie Einkommen und Stand. Marianne sagt die Wahrheit ohne auf Umgebung und Gelegenheit zu achten; sie trägt ihre Liebe und ihre Abneigung für jedermanns Ohren auf den Lippen. Ihre Unklugheit stürzt sie in Verzweiflung und schwere Krankheit; aber jetzt in der Not erkennt sie, dass ihre Schwester, die stille, zurückhaltende, feine Elinor doch besser ist als sie. Sie findet Genesung und mit ihr innere Ruhe und heiratet ohne romantische Liebe einen Mann, den sie nur achten kann — und wird glücklich.

Eine andere Ableitung desselben Typus ist Mary Crawford. Hier ist die Freude Miss Howes an unschuldigen Vergnügungen fortgebildet zur oberflächlichen Weltlichkeit, die schliesslich alle guten Anlagen dieses von Natur so feinen und edlen Mädchens erstickt — wir fanden dieselbe Entwicklung bei Miss Edgeworth (s. o. S. 37). Mary Crawford ist die einzige Dame in Bertram Hall, die für den Wert von Fanny Price Verständnis hat; instinktiv erfasst sie das Gute im Wesen eines anderen Menschen; aber auf die Dauer siegt doch ihre Weltlichkeit. Edward Bertram und sie sind fast verlobt; die Verbindung scheitert daran, dass sie es nicht verstehen kann, dass er Geistlicher werden will. *'A clergyman has nothing to do but to be slovenly and selfish, read the newspaper, watch the weather and quarrel with his wife'* (MPk 106); das ist ihr Verständnis für geistige Werte.

Emma Woodhouse (Em) ist eine Kombination beider abgeleiteten Typen: sie zeigt Marianne Dashwoods Überschwenglichkeit kombiniert mit Mary Crawfords weltlichen Neigungen, beide Eigenschaften aber in stark gemildertem Masse. Sie will in Highbury eine Rolle spielen und verfügt über ein stark entwickeltes Selbstgefühl, das jedes Eindringen einer Rivalin wie Mrs. Collins stark empfindet. Und ihre Weltlichkeit sowohl wie ihre Unbeständigkeit geben ihr eine gewisse Unruhe, die immer glänzen will und nichts Ordentliches leistet: sie hat eine Menge Skizzen

in ihrer Mappe, aber keine fertige Zeichnung (42). Sie glaubt in ihrer Eitelkeit, alle Menschen nach ihrem Willen verheiraten zu können — und alle ihre Versuche führen zu grausamen Fehlschlägen. Aber das sind nur kleine Menschlichkeiten in einem feinen, liebenswürdigen Charakter; auch ohne grosse Schicksalsschläge kommt sie zur Vernunft, und der Einfluss ihres ruhigen Bräutigams Knightley vollendet die innere Wandlung.

Sehr nahe steht diesem Typus die Kategorie der Gesellschaftsdamen, die Miss Edgeworth zu einem festen Typus gestaltet hatte (s. o. S. 40 ff.). Insofern es junge unverheiratete Damen sind — mit Ausnahme von Dora Connal, Miss Hauton und der Miss Falconers kam dieser Typus bei Miss Edgeworth noch nicht vor — haben wir wohl literarischen Zusammenhang mit Miss Howe anzunehmen. Lydia und Kitty Bennett, Charlotte Lucas (PrPr), Isabella Thorpe (NAb), die Miss Steeles (SS), Julia und Maria Bertram (MPk), die Musgroves und Elliots (Prs) gleichen Mary Crawford, deren Zusammenhang mit Richardson eben betont wurde (S. 83), in ihrer Weltlichkeit, nur fehlen die feineren Züge jenes Porträts so gut wie ganz; die Bertrams und die Bennetts gleichen ihr auch in ihrem Schicksal: es kommt zu einer Katastrophe. Die übrigen finden in der Welt das einzige, was sie in ihr suchen, einen Mann. Am individuellsten ist von ihnen gezeichnet Isabella Thorpe mit ihrer billigen Sentimentalität, die fast unvermittelt in herzlosen Egoismus umschlägt, und Lucy Steele, die stets angenehme, schmeichlerische Gesellschafterin, die es vorzüglich versteht, sich überall von ihrer besten Seite zu zeigen und ihre Mängel zu verbergen, der es aber völlig fehlt an innerer Feinheit und Rechtlichkeit, an allen soliden Kenntnissen und Interessen.

Aber auch nach einer ganz anderen Richtung hin hat Miss Austen den Typus des gutmütig-oberflächlichen Mädchens ausgebildet; sie hat die sympathischen Züge stärker betont und dadurch ein ganz individuelles Porträt geschaffen. Harriett Smith ist ein gutmütiges Geschöpf, das

mit unendlicher Dankbarkeit zu ihrer Patronin Emma Woodhouse aufsieht und sich von ihrem stärkeren Willen leiten lässt. Auch für sie ist das Heiraten schliesslich die Hauptsache: wenn es nicht der Mann ist, den Emma für sie ausgesucht hat, dann vielleicht ein anderer, und wenn der sie auch nicht will, dann tröstet sie sich am Ende mit dem, der einst um sie angehalten und den sie in ihrer Torheit abgewiesen hat. Aber es fehlt dieser rührend hilflosen Gestalt ganz der Egoismus des Typus; die Oberflächlichkeit von Miss Thorpe und Charlotte Lucas trägt hier rein sympathische Züge.

Für die älteren Gesellschaftsdamen haben sich auch bei Miss Austen dieselben Typen gebildet, die wir bei Miss Edgeworth beobachten konnten (s.o.S.40ff.45f.) -- und zwar unabhängig von jener: der eine Typus (b) zeigt sich bereits in den Romanen, die vor Patronage (1814) geschrieben sind, und auch wo sich Übereinstimmungen mit jener finden, sind sie doch nicht prägnant genug, um auf literarische Abhängigkeit zu deuten. Wir haben a) die vornehme, edle, ältere Dame wie Mrs. Hungerford und Lady Davenant: hier Lady Russell (Prs), die mütterliche, feinsinnige Beraterin und Freundin der Heldin. Allerdings ist auch sie mit deutlichem Gegensatz zu Miss Edgeworths Verfahren nicht als absolute Idealfigur gezeichnet, sondern auch ein wenig abhängig von den Vorurteilen der Welt; ginge es nach ihr, so hätte Anne Elliot nie ihren Geliebten heimführen dürfen. Dann ferner b) eine grosse Zahl von gutmütigen, oberflächlichen und egoistischen Frauen und Müttern: Mrs. Bennett (PrPr), Mrs. Morland (NAb), Mrs. Allen (NAb), Mrs. John Knightley, Lady Middleton, Mrs. John Dashwood, Mrs. Palmer, Mrs. Jennings (sämtlich SS), Lady Bertram (MPk), Mrs. Elton, Mrs. John Knightley (Em). Sie tragen neben den typischen noch deutlich individuelle Züge: Mrs. Allen und Mrs. Bennett stehen sozial nicht ganz auf der Höhe, ihre Interessen erschöpfen sich gänzlich in der einen Frage, wie sie ihre eigenen oder die ihnen anvertrauten Töchter verheiraten — mit welchem

Manne, das ist ziemlich Nebensache, sofern nur die äusseren Verhältnisse gut sind. Mrs. Bennett besonders geht dabei jedes tiefere Gefühl ab: als ihre von Wickham verführte Tochter Lydia wieder zurückkommt, denkt sie nur daran, dass der Mann sie schliesslich — dem Zwang gehorchend — doch geheiratet hat, und damit ist für sie die moralische Seite der Frage erledigt. Etwas höher steht schon Mrs. Jennings; zwar ist es auch für sie Hauptsache, dass Marianne sich möglichst bald verheiratet, und wenn es mit Willoughby nichts ist, so denkt sie sofort an Brandon; aber es imponiert ihr doch, wenn Edward Ferrars Lucy Steele heiraten will, obgleich er enterbt ist, und in ihrer gutmütigen Ungeschicklichkeit möchte sie ihn gern unterstützen, — indem sie ihm freie Station in ihrem Hause anbietet (SS 237). Lady Middleton und Mrs. John Knightley sind in erster Linie Mütter ihrer Kinder, an denen namentlich die letztere nie auch die gröbsten Fehler zugibt; erstere zeigt ferner die übliche Oberflächlichkeit in moralischer Beziehung noch etwas stärker als die anderen: als sie hört, dass Willoughby Marianne verlassen und eine reiche Erbin geheiratet hat, findet sie es *shocking*, beschliesst aber sofort, der neuen Mrs. Willoughby ihren Besuch zu machen (SS 191). Mrs. Palmer ist gutmütig und weiter nichts: immer vergnügt und 'entschlossen, glücklich zu sein', und wenn ihr Mann auch noch so ungezogen zu ihr ist; sie denkt nicht daran, ihn zu bessern, sie lacht darüber. Mrs. John Dashwood ist kleinlich, egoistisch, geizig; aber eine gute Mutter. Lady Bertram dagegen ist die verkörperte gutmütige Faulheit. Sie zieht sich gut an, liegt auf dem Sofa und isst gut. Ihre Nichte Fanny wird in ihrem Hause gröblich zurückgesetzt, zwei ihrer Töchter geraten auf Abwege — das stört sie nicht wesentlich. Mrs. Elton schliesslich vertritt die reiche Kaufmannstochter, die eine gewisse Erziehung gehabt, aber es doch nicht verlernt hat, mit den Geldern ihres Vaters zu klappern, die eine Rolle spielen möchte, aber wegen ihres Mangels an äusserem Schliff doch nicht anerkannt wird.

Wir haben bei der Betrachtung von Miss Edgeworths ähnlichen Gestalten gesehen, dass ein fester Typus für diese Figuren noch nicht vorhanden war, dass vielmehr das Verdienst ihn gebildet zu haben, Miss Edgeworth und Miss Austen zukommt, und zwar allem Anschein nach unabhängig von einander. Die grössere Vielseitigkeit in der Ausgestaltung des Typus zeigt dabei unzweifelhaft Miss Austen. Für Miss Edgeworth ist die oberflächliche Dame doch ganz überwiegend Dame der Gesellschaft, Miss Austen zeigt sie uns auch als Mutter, als Hausfrau. Und davon abgesehen, findet sie den Charakter in allen Sphären der guten Gesellschaft wieder Mrs. Thorpe, Mrs. Elton, Lady Middleton repräsentieren die Abstufungen von unten nach oben — und verbindet ihn mit den verschiedensten Temperamenten: Humor (Mrs. Palmer), Faulheit (Lady Bertram) und sanguinischem Optimismus: denn auch Mrs. Dashwood (SS), die sonst die Züge ihrer Tochter Marianne trägt, gehört hierher. Sie verbindet den Typus weiter mit dem des hochmütigen Aristokraten: Lady Catherine de Burgh (PrPr) ist eine impertinent herablassende adlige Dame, die gelegentlich alle Haltung verlieren kann und ins Schimpfen fällt — die Lady Davers von Richardson (s. o. I 68) war hierfür eine Vorstufe. Die Rolle, die sie in ihrer sozialen Wirksamkeit spielt, ist sehr ähnlich der, die Mrs. Inchbald von ihrem Dekan Norwynne zu berichten wusste (s. o. I 375): . . *whenever any of the cottagers were disposed to be quarrelsome, discontented or too poor, she sallied forth into the village to settle their differences, silence their complaints and scold them into harmony and plenty!* (157).

Noch eine Figur ist hier zu nennen, bei der Gutmütigkeit und Egoismus in einer überraschenden Fülle von Einzeleigenschaften zu einem meisterhaft individuellen Porträt verbunden sind. Es ist die prachtvolle Mrs. Norris (MPk), diese Mischung von Schlauheit, Freundlichkeit und Selbstsucht in allen Ausprägungen, die gern wohltätig ist, indem sie andere Leute zu zahlen veranlasst,

selbst peinlich den Beutel zuhält und sich dann das Verdienst zurechnet; im Hause ihres Schwagers richtet sie sich ein und schaltet darin, als ob es ihr eigenes wäre; für jedermann ist sie unleidlich mit ihrer rastlosen, niemand nützenden Geschäftigkeit, und doch kann sie niemand abschütteln, und schliesslich steckt hinter der törichten Wichtigtuerei auch eine gewisse Gutmütigkeit, die sie ihrer Umgebung doch immer wieder erträglich macht.

Schliesslich ist hier aber noch eine der prächtigsten Schöpfungen von Miss Austen zu nennen, bei der die literarhistorische Analyse ziemlich versagt, die unsterbliche Miss Bates (Em). Mit ihr hat Miss Austen einen Typus geschaffen, den dann Dickens erweitern und vervollkommnen, aber durch keine Einzelgestalt übertreffen konnte. Sie ist die liebenswürdige Optimistin, der es stets gut geht. Weder schön noch klug, lebt sie mit einer kranken Mutter in bescheidensten Verhältnissen, immer glücklich, immer strahlend von Heiterkeit. Sie ist stets dankbar, heute für einen Brief, den die zweite Hauptfigur ihres Daseins, die Nichte Jane, ihr geschrieben hat, und der nun allen Besuchern mit sämtlichem Detail erbarmungslos vorgesetzt wird, morgen für eine kleine belanglose Aufmerksamkeit, die ihr ein Nachbar erweist und die sie nun nicht müde wird, als Grosstat zu preisen; sie ist glücklich in einem nie versiegenden Redestrom, der alle Nichtigkeiten ihres Daseins immer wieder gold in goldig malt, und wenn jemand einmal ein scharfes Wort über ihre Geschwätzigkeit hat fallen lassen, so ist sie zwar einen Augenblick traurig; aber auch das weiss sie zum Guten zu wenden: da ist sie um so mehr dankbar für alle sonstige Freundlichkeit, wo sie jetzt doch weiss, wie wenig angenehm ihre Gesellschaft ist (353)! Meines Wissens gibt es nur eine Figur der Literatur, die auf Miss Bates hätte Einfluss haben können, mit der aber doch alle konkreten Übereinstimmungen fehlen: sie ist ein Don Quijote in der Dorfeinsamkeit, sie verwandelt sich wie jener die realen Dinge in ihrer Herzensfreudigkeit in eine ideale Welt,

und kein auch noch so peinlicher Zusammenstoss mit den Realitäten des Daseins kann sie davon überzeugen, dass sie Unrecht hatte.

C.

Miss Austens Charakterisierungstechnik arbeitet mit den bisher üblichen Methoden. Sie kennt die ganz direkte und die ganz indirekte Methode, erstere mehr bei Hauptpersonen, letztere mehr bei Nebenfiguren, und zwar verstärkt durch charakteristisches erstes Auftreten (z. B. Robert Ferrars SS 195 ff.). Gern kombiniert sie die beiden Schilderungsarten: Mr. and Mrs. Bennett treten auf in deutlich charakterschildernder Szene; dann erhalten wir eine direkte Charakteristik (PrPr cap. I); oder sie gibt eine vorbereitende andeutende Charakterisierung, so bei Brandon (SS 29) und Edward Ferrars (ebd. 12), die dann durch das Verhalten der Persönlichkeit in wichtigen Stücken ergänzt wird. Oder die ganz wesentlich indirekte Charakteristik wird bestätigt durch ein Selbstbekenntnis, das noch einmal zusammenfasst, was der Leser bisher langsam selbst wahrgenommen hat (Willoughby SS 295).

Aber auch auf diesem Gebiet hat Miss Austen eigene Wege gefunden. Sie bringt leichte Spannungen an, indem sie auf eine neu eintretende Persönlichkeit langsam vorbereitet und erst, nachdem sie wiederholt erwähnt worden ist, entweder eingehende direkte Charakteristik gibt (Lady Russell, Prs 226), oder charakteristisches Auftreten folgen lässt (Elton, Em 13. 32. 40 ff. u. ö.), sie führt auch mit Bezug auf den Charakter ihrer Figuren den Leser auf falsche Fährte, wie gelegentlich schon Richardson (s. o. I 71) und Fielding (I 114): Darcy (PrPr) zeigt sich zunächst ausschliesslich von seiner unsympathischen Seite. Der Unterschied gegenüber ihren Vorgängern besteht darin, dass die Aufklärung nicht verhältnismässig rasch erfolgt, sondern allmählich vor sich geht; die Enthüllung des wahren Charakters dieses Mannes ist mit Hauptinhalt des ganzen Romans und ist erst am Schlusse vollendet. Am bedeut-

samsten ist aber der Fortschritt, dass Miss Austen direkte Charakteristik möglichst zu umgehen und trotzdem die dieser Methode eigentümliche klare Hervorhebung der einzelnen Charaktereigenschaften beizubehalten versucht, indem sie die Mithandelnden über den Eindruck nachdenken lässt, den eine neue Persönlichkeit auf sie gemacht hat. Etwas ähnliches fanden wir schon bei Miss Edgeworth (S. 53), und die ganze Methode ist bereits bei Richardson (s. o. I 70) vorgebildet. So wird uns der Eindruck auf die Versammelten beschrieben, wenn die Miss Steeles aufgetreten sind (SS 113), ähnlich ist es bei Edward Ferrars (14 ff.), Brandon (43), Willoughby (42). Aber die neue Technik ist noch nicht selbständig geworden. Sie ist deutlich aus Richardsons kombinierter Methode (s o. I 70) gewonnen; denn wie bei jenem pflegt sich mit der neuen 'Eindruckscharakteristik' direkte Charakterisierung zu verbinden (bei Lucy Steele 113, Edward Ferrars 12, Brandon 29, Willoughby 295); erst in Miss Austens letztem Roman (Em) verzichtet die neue Methode ganz auf dies alte Hilfsmittel.

D.

Körperliche Schilderung ist ebenso wie bei Miss Edgeworth auf ein Minimum beschränkt: Edward Ferrars ist *'not handsome'* (SS 12), Willoughby '*uncommonly handsome* (ebd. 36); wo einmal etwas mehr von der Heldin des Romans gesagt wird, geschieht dies nicht immer beim ersten Auftreten (Jane Fairfax Em 156, Harriett Smith ebd. 22), sondern auch ganz gelegentlich einmal (Marianne Dashwood SS 40, Emma Woodhouse Em 37 [im Gespräch von Beobachtern]). In den wenigen Fällen, wo Miss Austen eine etwas eingehendere Personalbeschreibung gibt, interessieren sie die äusseren Züge deutlich nur als charakteristisches Zeichen der inneren Persönlichkeit (Mrs. Ferrars SS 206).

Auch Miss Austen kennt eine hässliche Heldin (Catherine Morland in NAb).

3.

Die Führung der Handlung ist bei Miss Austen meist recht einfach. Wie sie überhaupt auf eine reiche Handlung verzichtet, so legt sie auch keinen Wert darauf, die wenigen Ereignisse ihrer Geschichte spannend zu gliedern. Sie beginnt gewöhnlich mit einer kurzen Exposition, die auch einmal (SS) bis zur vorhergehenden Generation heraufreicht oder mit deutlicher Steigerung in mehreren Absätzen gegeben wird: das erste Kapitel von Emma führt uns in die Familie der Heldin, das zweite zu den eng befreundeten Westons, das dritte bringt eine Gesellschaft bei den Woodhouses, in der ganz Highbury zusammenkommt und sich das Milieu enthüllt, in dem der Charakter Emmas sich gebildet hat. Erregendes Moment ist ein Familienereignis (Tod eines Grossoheims SS) oder Versetzung in ein anderes Milieu (MP, NAb). Eine gut gegliederte Gesamthandlung (bei der man Einflüsse von Fieldings Technik merkt; vgl. I 118) findet sich eigentlich nur in PrPr. Während des ersten Teils dient alles, was geschieht, dazu, Held und Heldin einander zu entfremden; eine vergebliche Werbung Darcys (cap. XXXIV) gibt scheinbar auch dem kleinen Rest von Hoffnung den Todesstoss (Nullpunkt). Allerhand kleine Ereignisse zeigen jedoch Elizabeth, dass sie sich im Charakter ihres Feindes getäuscht hat (cap. XLIII); aber eine grosse Wendung gegen Ende scheint doch wieder ihr Schicksal zu besiegeln: ihre Schwester befleckt durch ihren Fehltritt die Ehre der Familie, und nun scheint jeder Gedanke an eine Heirat bei Darcys starrem Ehrbegriff ausgeschlossen (zweiter Nullpunkt cap. XLVI) — und gerade hier erfolgt die endgiltige Wendung zum Glück: Darcy ist ein anderer geworden und sein überaus feinsinniges und energisches Verhalten bei dieser Gelegenheit erobert ihm Elizabeths Herz. Eine schwache Scheinwendung des Schicksals (das Eingreifen von Lady Catharine de Burgh; cap. LVI; vgl. Fieldings letztes Hindernis I 125) ist nur ein unbedeutender Nachhall all des Schlimmen, was Elizabeth vorher erlebt hat. Mit

geringerer Abwechslung im einzelnen findet sich derselbe Bau in Prs: Wentworth hat offenbar alle früheren Absichten auf seine frühere Geliebte Anne Elliot aufgegeben, und sein Betragen bei dem Unglück von Louisa Musgrove scheint deutlich zu zeigen, dass sein Herz anders gewählt hat (cap. XII); im gleichen Kapitel tritt auch für Anne ein Freier (Mr. Elliot) auf den Plan; aber mit einem Male (cap. XXI) erfolgt eine Wendung, die letzteren ganz ausschaltet, und schon vorher (cap. XX) hat sich Wentworth Anne wieder genähert und er erringt sie auch am Schluss. Das ist im wesentlichen Fieldings Technik, die Geschicke zunächst dauernd gegen den Helden zu lenken und sie sich dann wenden zu lassen (s. I 118); ähnlich ist die Handlung von NAb. gebaut. Weniger kunstvoll sind die übrigen Romane komponiert; im wesentlichen besteht ihre Handlung nur darin, dass Charaktere sich anziehen und abstossen, dass sie Hoffnungen erwecken, die scheitern oder sich erfüllen, und dass sie nach allen Seiten kontrastiert und beleuchtet werden.

Aber einzelne ältere Kompositionseffekte sind doch zu verzeichnen. Zunächst das Geheimnis. In NAb. wird es mit deutlicher Parodie von Mrs. Radcliffes Schauertechnik verwendet (cap. XXI—XXIV). Sonst erscheint es mehr in Fieldings einfacherer Art, indem irgend ein Teil der Handlung zunächst verdeckt gegeben wird (s. o. I 121). General Tilney (NAb) zeigt der Heldin gegenüber ein seltsam auffallendes Benehmen: sie hat offenbar seine Achtung verloren und erhält sogar den Befehl, sein Haus zu verlassen — später stellt es sich heraus, dass es ein Missverständnis war. In SS. haben wir die plötzliche geheimnisvolle Abreise Brandons (cap. XIII), das seltsam gedrückte Benehmen von Edward Ferrars (cap. XVIII), in PrPr. die auffallende Brüskierung Wickhams durch Darcy (p. 69), in Emma die scheinbar unüberwindliche Abneigung von Jane Fairfax gegen die Heldin. Das Geheimnis klärt sich auf, indem gleichzeitig eine Schuld aufgedeckt wird: Willoughby hat Brandons Nichte verführt,

ähnlich unverantwortlich war Wickhams Betragen gegenüber Darcys Familie; Tilneys Verhalten war verursacht durch Thorpes unmotivierte Grosssprecherei mit Bezug auf Miss Morlands Vermögensverhältnisse, die bald entlarvt wurde und die Heldin als Mitschuldige erscheinen liess. Oder das Geheimnis wird eine Zeit lang verdichtet und der Leser auf falsche Fährte geleitet: es ist klar, dass einer der beiden Feinde, Darcy oder Wickham, gegen den anderen intrigiert; der Verdacht bleibt lange auf ersterem haften, bis sein Charakter sich endlich klärt. Sir Walter Elliots (Prs) Verhältnis zu seinem jungen gleichnamigen Verwandten ist empfindlich getrübt durch einen Verdacht, der auf dem letzteren ruht. Schliesslich weiss er alle Vorwürfe zu entkräften und es kommt zur Versöhnung; aber zuletzt stellt sich doch heraus, dass sie berechtigt sind; die Aufklärung war falsch; hier finden wir einmal, aber nur in einem Nebenpunkte der Handlung, etwas wie Radcliffesche Technik (s. o. I 312 ff.). Edward Ferrars, der Liebhaber Elinors, ist plötzlich mit Lucy Steele vermählt; alle früheren Vermutungen mit Bezug auf seine Wandelbarkeit sind damit scheinbar bestätigt. Und doch ist die Nachricht falsch; der Diener, der sie überbrachte, hat Edward mit seinem Bruder Robert verwechselt. Öfters kommt es zu einem deutlichen Nullpunkt; in PrPr. fanden wir ihn zweimal (s. o. S. 91), und auch in Emma wird Harriett Smith glücklich mit dem Manne (Mr. Martin), den sie einst (cap. VII) ausgeschlagen hatte. In diesen Fällen und ebenso, wenn ein Geheimnis aufgeklärt wird, nimmt die Handlung natürlich eine entscheidende Wendung; das geschieht auch sonst: Emma Woodhouse hat sich verzweifelte Mühe gegeben, Harriett Smith mit Mr. Elton zu verloben; endlich spricht er — und macht ihr selbst einen Antrag! (cap. XV); dann hat sie Frank Churchill für Harriett bestimmt und muss erfahren, dass er bereits mit Jane Fairfax verlobt ist; aber auf diese Wendung (cap. XLVI) folgt sofort die Gegenwendung (cap. XLVII): Harriett nimmt die Nachricht sehr gelassen auf: sie liebt

einen anderen — Mr. Knightley – der schliesslich wieder eine andere, Emma selbst, heiratet. (Man vergleiche die ähnliche Liebesverwirrung in Belinda oben S. 24.) Mehr ist von Miss Austens Kompositionstechnik nicht zu sagen; und in einigen Romanen (MPk, Prs) ist die Spannung minimal. Charaktere werden kontrastiert und nach allen Seiten beleuchtet: Milieu wird eingehend geschildert; die Handlung besteht im wesentlichen darin, dass die mancherlei Menschen sich anziehen und abstossen, und dass die Handlung zwar zunächst gegen die Heldin geht, dass diese aber schliesslich doch mit ihrem Liebhaber vereinigt wird.

Grosse Wirkungen erzielt Miss Austen dadurch, dass sie die Handlung gelegentlich offenbar satirisch gestaltet. Etwas ähnliches vermag ich nur in einzelnen Episoden bei Fielding und Miss Burney zu belegen: Nightingales Onkel rühmt den absoluten Gehorsam seiner Tochter; da geht sie mit einem jungen Mann auf und davon; Squire Western hat mit aller Macht die Heirat seiner Tochter mit Tom Jones verhindern wollen, und nachher ist er derjenige, der den Augenblick nicht erwarten kann. Der Adelsstolz Delvilles hat sich gegen die Heirat seines Sohnes gesträubt; schliesslich führt gerade sein Stolz dazu, dass er seinen Widerstand aufgibt (s. o. I 147, 109, II 10). Ganz so, nur noch viel stärker, ist die satirische Komposition bei Miss Austen. Emma Woodhouse kennt kein höheres Ziel als in anderer Menschen Geschicke einzugreifen und sie nach ihrem Gutdünken zu vermählen, und alle heiraten anders, als sie es gewollt; Mr. Collins wollte als Wohltäter der Bennetts auftreten und eine ihrer armen Töchter heimführen; sie schlägt ihn aus, da geht er hin und heiratet flugs eine reiche Erbin. Mrs. Ferrars hat ihren ältesten Sohn Edward enterbt zu Gunsten des jüngeren, Robert, weil jener gegen ihren Willen die arme Lucy Steele heiraten wollte, und nun ist es gerade der bevorzugte Robert, der dem Bruder genau diese arme Braut wegschnappt und die Mutter unsterblich lächerlich macht (SS). Und Marianne Dashwood (ebd.) hat gross-

artige Deklamationen gehalten über die Macht der Liebe, die nur einmal in das Herz eines Mädchens einzieht und ohne die es kein Eheglück gibt; nun muss diese selbe Marianne einen Mann heiraten, den sie nur achten kann — und sie wird doch glücklich! Die Satire des Romans liegt hier nicht in einzelnen Stellen oder Charakteren, sie hilft die Ereignisse selbst mit gestalten. Aus der überlieferten Satire ist Lebenshumor geworden.

4.

Der Vortrag Miss Austens ist ruhig, objektiv, schmucklos. An Subjektivem begegnet gelegentliche leichte Betonung der Erzählungspausen durch allgemeinen Satz oder Regiebemerkung (MPk 430) zu Anfang (PrPr cap. I, also Anfang des Ganzen; Em 169), durch starke Pointe (MPk 51. 312. 417, SS 296, Em 151. 19) oder Überleitung zum Folgenden (MPk 164, SS 281) am Schluss des Kapitels. Hier und da finden sich leichte Regiebemerkungen (SS 220, MPk 439) und — sehr viel öfters als bei Miss Edgeworth — eingehende Betrachtungen über die psychologische Situation (SS 121 ff., 297).

Erzählungsform ist die der dritten Person; dabei sind aber aus Richardson starke Reminiszenzen an die Briefform mit in Miss Austens Technik übergegangen — sie hatte ja zuerst Sense and Sensibility in der Einkleidung Richardsons verfasst —: merkwürdig oft werden wichtige Ereignisse in einem wörtlich abgedruckten Brief erzählt (Prs 132 u. ö., SS 160, PrPr 248, NAb 174 u. ö., MPk 413); und wie bei Richardson die Erzählung stellenweise ganz in dramatische Darstellung überging (s. o. 183), so haben wir auch hier nicht selten inmitten des Dialogs dramatische Bühnenanweisungen (SS 243, Em 188. 231. 382).

An Richardson erinnert es, wenn die Handlung mit kleinstem und anscheinend kleinlichstem Detail ausgestattet wird. Wie bei jenem und in den Gesellschaftsszenen von Miss Edgeworth (s. o. S. 60), so wird auch hier mit peinlicher Genauigkeit geachtet auf alle Gesten, Blicke,

Schattierungen des Tonfalles, wird alles eingekleidet in Dialog, alles detailliert ausgeführt; gern wird auch mit leicht satirischer Wirkung in eine ernste Haupthandlung eine humoristische Nebenhandlung eingefügt: Miss Steele erzählt von Lucys Liebesnöten und schaltet dazwischen einen Bericht über ihre eigenen Garderobenangelegenheiten ein (SS 241, ähnlich MPk 228 f.). Der Eindruck äusserster Detaillierung ist hier noch stärker als bei Miss Edgeworth, weil die dort übliche Beschränkung des Details auf Gesellschaftsszenen hier wegfällt; denn Miss Austen stellt kaum etwas anderes dar als die kleine Alltäglichkeit der guten Gesellschaft. Fast alles, was erzählt wird, ist unbedeutend. Ob Fanny mit ausreiten darf und bei einem Besuche mitgenommen wird, ob sie bei einem Ball dieses oder jenes ihrer wenigen geschenkten Schmuckstücke anlegen und dadurch diesen oder jenen Geber bevorzugen soll, das sind grosse Ereignisse in Mansfield Park. Frank hat einen Brief nach Hause geschrieben, Jane hat ein Klavier geschenkt bekommen, das bringt Highbury in Aufregung. Mit einer gewissen Absichtlichkeit wird alles gemieden, was dem Roman Leben und stoffliches Interesse verleihen kann. Wir hören von den Liebeswirrungen junger Paare, aber die Hochzeit wird nicht geschildert. Ein Liebespaar entflieht und lässt sich heimlich trauen; das erfahren wir als Resultat, erleben es selbst nicht mit. Wir hören, wie all diese Dinge auf die Menschen des Kreises wirken, sie werden hin und her überlegt und durchgesprochen, bevor und nachdem sie eingetreten sind; aber die Dinge selbst sind nur von nebensächlicher Bedeutung. Das ist Richardsonsche Kunst.

Aber doch nicht ganz. So eingehend Miss Austens Seelenanalyse auch ist, sie hat Interesse nur an den Handlungen, nicht an den Stimmungen ihrer Heldinnen. Die Handlungen mögen geringfügig sein, sie mögen nur darin bestehen, dass das Betragen von Fanny Price gegenüber Crawford um eine Nuance freundlicher oder reservierter ist als vorher, aber es sind immer-

hin Handlungen, und was an Reflexionen gegeben wird, das bezieht sich auf Menschen und Ereignisse, nicht auf Abstraktes; da werden die Motive einer Person oder eines Vorfalls überlegt oder Freude und Trauer, Hoffnung und Enttäuschung brechen hervor, aber sie werden doch ganz knapp geschildert, und immer dient die Reflexion dazu, entweder Vergangenes zu klären oder Kommendes vorzubereiten; nirgends sinnen Fanny Price oder Elinor Dashwood über Gott, Tugend und Unsterblichkeit nach wie Pamela und Clarissa. Die Detaillierung des Details geht nicht ins Uferlose, sie ist bestimmte künstlerische Absicht, sie charakterisiert die handelnden Figuren. Es sind kleinliche Menschen mit engem Horizont; was sie erleben ist klein, was sie sagen ist klein. Nur der kann ihr Seelenleben zur Anschauung bringen, der von allem Grossen abstrahieren kann und mit den Kleinen selbst klein wird. Der Vortrag der Geschichte steht im Dienst einer bestimmten künstlerischen Absicht, der Auffassung des Stoffes.

5.

A.

a) In der Geschichte der englischen Prosasatire bedeutet Miss Austen einen Höhepunkt. Wir haben kennen gelernt die moralische Satire Goldsmiths und die ständische Fieldings (s. o. I 233. 371. 139). Wir sahen, wie die zweite grosse Satirikerin des Frauenromans, Maria Edgeworth, wesentlich zu Goldsmiths Richtung gehört (S. 64). Auf den ersten Blick möchte dasselbe von Jane Austen gelten. Wir haben Geistliche, Norris (MPk), Collins (PrPr), Hayter (Prs), Elton (Em), eine Fülle von ländlichen Grundbesitzern in jedem Roman, einen General, Tilney (NAb), und doch trägt letzterer nur geringe Spuren soldatischen Wesens. Dasselbe gilt von dem Admiral Croft (Prs), und bei den mancherlei Land- und Seeoffizieren wie Brandon (SS), Wentworth, Benwick (Prs) ist ebenso wenig etwas Ständisches zu beobachten wie bei den Landjunkern und Pastoren;

der grosse Differenzierungspunkt scheint der moralische zu sein. Und doch ist Jane Austens Satire ständischer als die irgend eines ihrer Vorgänger, weil sie eigentlich nur einen einzigen Stand schildert, den des wohlhabenden ländlichen Gutsbesitzers, dessen Standeseigentümlichkeiten sich auch finden unter den Geistlichen und Offizieren, die aus dieser Kaste hervorgegangen sind und unter ihr leben. Wo Miss Austen einmal aus dieser Sphäre heraustritt und die kleinbürgerliche Familie Price in Portsmouth schildert, geschieht es deutlich, um eine Folie für das Milieu zu finden, um das es ihr eigentlich zu tun ist. Nur in dem Milieu der Landjunker differenziert sie in Goldsmiths Art nach moralischen Gesichtspunkten; aber alle ihre Menschen tragen deutliche Spuren ihres Standes. Sie sind beeinflusst von dem Milieu im eigentlichsten Sinne, von den Menschen, mit denen sie täglich verkehren müssen; sie sind sämtlich Sklaven ihrer Zeit, der eingewurzelten Vorurteile ihrer Klasse, sie sind ehrbar, korrekt, aber ohne je eine eigene Meinung zu haben; ihre moralische Wertung der Dinge beruht fast ausschliesslich auf der egoistischen Furcht vor dem Urteil der anderen. Sie sind zufrieden mit ihrer Situation, ohne dabei je eine Gelegenheit aus den Augen zu lassen, durch eine Erbschaft oder eine reiche Heirat ihre Finanzen zu verbessern, sonst sind sie ein wenig empfindlich, stark egoistisch, leicht geärgert und leicht wieder versöhnt, im übrigen bringen sie ihre Tage dahin ohne Leidenschaft, ohne Ziel, ohne den Wunsch, etwas anderes zu hören oder zu sehen, als faule Philister, die sich nicht einmal zu dem Gedanken einer soliden Arbeit aufschwingen können, und ob Geistlicher oder Landedelmann, ob Mann oder Weib, ob jung oder alt, das macht keinen Unterschied, — nicht einmal der moralische Unterschied zwischen Gut und Böse hat hier etwas zu besagen; so stark Jane Austen auch ethisch differenziert, das Milieu ist eine Macht, der niemand entgeht. Denn auch die wenigen Naturen, die etwas anders geartet sind, Fanny Price und Elizabeth Bennett, schliesslich auch

Elinor Dashwood, haben wohl ein feineres Empfinden, sie sind empört über den faulen Egoismus, der all diese Menschen beherrscht, aber auch ihnen sind die Flügel gelähmt; sie suchen im einzelnen Gutes zu stiften, wo sie nur können, aber wagen es nicht, aus dieser beengenden Atmosphäre zu entfliehen, auch sie stehen im Bannkreise des Milieus. Das ist eine Satire, die wohl ständische und ethische Gesichtspunkte mischt, bei der aber doch die ersteren entscheidend sind. Der grosse literarische Fortschritt, den Miss Austens Satire bedeutet, liegt bei allen starken Berührungen mit Goldsmith und Richardson doch auf der Entwicklungslinie Fieldings, auf der ihr bereits Miss Burney mit der Entdeckung des Kleinbürgertums vorausgegangen war. Bei beiden wird ein Milieu nicht nur in einzelnen zufällig sich bietenden Vertretern angedeutet, sondern eingehend studiert, ja erschöpft. Zur gleichen Zeit, wo Miss Edgeworth und Walter Scott die seltsamen Völkerschaften der britischen Inseln entdecken, finden Fanny Burney und Jane Austen in ihrer nächsten Nachbarschaft zwei Nationen, die Kleinbürger und die *gentlefolks of the country*, die genau so eigenartig sind und bei aller Verschiedenheit im einzelnen genau so deutliche gemeinsame Züge aufweisen wie die Schotten und Iren. Miss Austens Satire bedeutet aber einen Fortschritt noch über Miss Burney hinaus: Zum ersten Male wird ein Milieu gezeigt, das auch den Helden einschliesst; erst hiermit ist die Milieuschilderung vollendet, und erst hiermit wird sie ein ernster Vorwurf des Romans, der ebenso bedeutend wird wie die Schilderung von Charakteren oder Abenteuern. Tom Jones ging als blosser Zuschauer durch die Reihen der Squires, der Juristen und Geistlichen — er hatte nichts mit ihnen gemein; daher war die Satire wesentlich nur Ornament, nur Hintergrund der Erzählung; hier trägt Elizabeth Bennett selbst die Züge des Kreises, den sie vertritt; jetzt gehört die Milieuschilderung zum Kern des Romans. In diesem Punkte ist die Kunst von Miss Austen noch feiner, umfassender, tiefer dringend als

selbst die von Walter Scott. Jetzt versteht man auch, weshalb ihr Vortrag am Kleinlichen und Kleinen haften muss, weshalb er mit einer gewissen Scheu allen kräftigen Wirkungen ausweicht; nur das Kleine und Alltägliche passt zu dieser durch ihr Milieu bestimmten Heldin.

Es kommt noch ein zweites hinzu. Nicht nur für die Erfassung des menschlichen Milieus ist es bedeutsam, wenn die Heldin selbst dazu gehört, sondern auch für die Analyse des einzelnen Charakters. Ein grosser Künstler wie Fielding hatte es verstanden, ein lebenskräftiges Heldenpaar in den Mittelpunkt seines Romans zu stellen. Aber die Gefahr ist doch sehr gross, dass das Bild des Helden verblasst, namentlich im Abenteuerroman. Der Hintergrund ist so bunt, dass er das ganze Interesse des Autors auf sich zieht und für Held und Heldin nicht mehr viel gestaltende Kraft übrig bleibt. Die Helden haben von jeher zu den gefährlichsten Charaktertypen gehört. Der mit ihnen verbundenen Gefahr ist Miss Austen nicht überall entgangen, nicht in Northanger Abbey, wo der Held ein reiner Grandison ist, aber überall da malt sie lebenswahre, überzeugende Menschenbilder, wo sie ihre Heldinnen im Milieu schaut, wo sie eine Fanny Price, eine Elizabeth Bennett ausstattet mit allen Zügen weiblichen Heldentums und doch mit den kleinen Menschlichkeiten des Milieus, die von dem idealen Eindruck des Ganzen nichts nehmen, aber ihn doch differenzieren und plastisch anschaulich machen.

b) Noch in einer dritten Hinsicht ist der Fortschritt bedeutsam: durch die Einbeziehung des Helden in die Milieuschilderung wird der D i d a x i s das Verletzende, Unkünstlerische genommen, das sie noch bei Miss Edgeworth hatte. Auch Miss Austen teilt am Schluss Belohnungen und Strafen aus: die edlen Heldinnen und Helden werden ein glückliches Paar; die gute Mrs. Smith gewinnt einen Teil ihres Vermögens wieder (Prs); die Bösen, Mrs. Norris und Maria Crawford (MPk) müssen zum Schluss in einem obskuren Winkel des Auslands weiter vegetieren; eine gewisse Abstufung des Schicksals nach dem Verdienst ist manchmal

deutlich zu merken. Auch sie kennt anspornende Didaxis wie Richardson. Aber sie verliert es nie aus dem Auge, dass ihre Heldinnen die Züge des Milieus tragen. Sie führt Fanny Price nicht durch übermenschliche Prüfungen — sie weiss sehr wohl, dass ihre Heldin trotz aller Tugend ihnen erlegen wäre —, sondern sie lässt sie nur versuchen nach ihrem Vermögen, und dass sie solche Versuchungen besteht, das ist erhebend, aber ist nicht mehr als menschlich. Sie macht eine Fanny am Schluss glücklich; aber sie erhebt keine Pamela zur Schlossherrin; alle bleiben in ihrer Sphäre; nur insofern belohnt das Glück die Tugend, dass sich gelegentlich einmal ein Idealist findet, der ein fein erzogenes Mädchen heiratet, auch wenn es kein Geld hat. Das ist keine aufdringliche Didaxis mehr, sondern nur eine optimistische Lebensanschauung, und diese wirkt didaktisch, ohne dass sie zu predigen braucht. Sie wirkt auch deshalb, weil es für Miss Austen noch einen Mittelweg zwischen Belohnung und Strafe gibt — das Weiterleben. Willoughby wird trotz aller bösen Taten in seiner Weise leidlich glücklich (s. o. S. 74) und ebenso Collins (PrPr), auch von der grossen Fülle der Durchschnittsmenschen in ihren Romanen gilt dasselbe; sie bieten dem Glück und dem Unglück keine Angriffspunkte, sie sind erhaben über den Wechselfällen der Fortuna, nicht weil sie Christen sind wie Pfarrer Adams und Pfarrer Primrose oder Heroinen wie Clarissa, sondern menschliche Nichtigkeiten, mehr Dinge als Gestalten, die nur satirisch zu erfassen, nicht didaktisch auszubeuten sind. Aber gerade weil die Satire hier ihr unbestrittenes Reich hat, weil keine Didaxis an diesen untauglichen Objekten herumexperimentiert, deshalb wirkt sie überzeugend und künstlerisch, wenn sie neben den Ding gewordenen Menschen auch lebendige Persönlichkeiten zeigt, die zwar ihre Schwächen haben, sich aber auch entwickeln und den Versuchungen Trotz bieten. Weil Miss Austen das Schwache nicht bemäntelt, glauben wir ihr so gern, wenn sie auch Stärke uns zeigt.

B.

a) **Tragik** begegnet bei Miss Austen kaum und **Pathos** selten. Wenn Menschen im Leben völlig scheitern wie die Töchter der Bertrams, so wird dies nicht gezeigt, sondern in einer Nebenbemerkung abgetan, getreu dem Prinzip ihres Vortrags, nur durch das Kleine zu wirken. Dem einzigen grösseren pathetischen Thema, Willoughbys Reue (s. o. S. 74), bricht sie sofort die Spitze ab — sie ist nicht ganz echt; das Pathos wird in Satire umgewandelt. Wo wir einmal Geisterpathos finden (NAb), ist die satirische Absicht der Darstellung sofort klar. So bleibt als pathetischer Vorwurf nur das alte Thema Richardsons: das heroische Ausharren des armen Mädchens im Unglück. Man kann es nicht unpathetischer erzählen als Miss Austen es tut. Auch die Heroine hat ja — im Gegensatz zur Clarissa — ihre Schwächen; schon das lässt ein Pathos nicht recht aufkommen. Und der Vortrag mit seinen geringen subjektiven Elementen, mit seinen immer nur knappen Reflexionen, dazu der Verzicht auf alle aufregenden Ereignisse tun ein übriges, um äusseres Pathos vollends zurückzuhalten. Es ist nur da für jeden, der zwischen den Zeilen zu lesen weiss — für andere schreibt Miss Austen nicht.

b) Ihr **Humor** ist ebenfalls still, zurückhaltend — und das gilt im grossen und ganzen von dem Frauenroman überhaupt. Die geräuschvollen Effekte Fieldings und Smolletts werden möglichst gemieden; der Humor ist wesentlich Charakterhumor. Auch das gehört zur Entwicklungsreihe von (Richardson und) Goldsmith.

Situationskomik in der alten grotesken Art kommt kaum vor. Nur Miss Burney macht in ihrer Evelina eine Ausnahme: mit einer Herzhaftigkeit, die man ihr kaum zutrauen sollte, wirft sie ihre aufgedonnerte Spiessbürgerin Mrs. Duval in den Schmutz (cap. XVI, XXXIII), der Wettlauf der alten Weiber (cap. LXIX) und Mirvans grobe Witze mit dem als Stutzer verkleideten Affen (cap. LXXXIII) könnten bei Smollett stehen. Ferner sind peinliche

Situationen der edlen Evelina, verursacht durch die groteske Aufdringlichkeit der Kleinbürger, für sie eine unerschöpfliche Fundgrube der Komik. Bei Miss Edgeworth zeigt sich deutlicher die weibliche Feinheit: eine neugierige Klatschbase fängt sich zwar noch einmal im Fuchseisen (Bel 301 f.); aber wenn die Bauern zwei verrückte vornehme Damen in den Teich werfen wollen, so bleibt es bei der Absicht (Bel cap. IV). Und wenn Miss Austen einmal den Kontrast zwischen Theorie und Praxis augenfällig zur Erscheinung bringt, wenn z. B. ihre Lady Middleton sich in begeisterten Lobsprüchen über die Ruhe und Artigkeit ihrer Kinder ergeht und sofort die kleine Anna Maria zu brüllen anfängt (SS 107), so ist dies zunächst einmal schon die feinste der überlieferten Formen der Situationskomik, aber vielleicht überhaupt keine Situationskomik mehr. Nicht die Freude an dem flagranten Widerspruch an sich ist es, die zu der Szene führt, sondern die völlige Blindheit der Mutter soll gezeigt werden: Miss Austen freut sich nicht an der Situation, sondern an dem Charakter, der sich in ihr offenbart.

Auch im Charakterhumor geht die neue Schule wesentlich ihre eigenen Wege. Es fehlt ziemlich ganz das humoristische Charaktermotiv des Sonderlings, der gleichzeitig ein Held ist, in der Art von Cervantes und Fielding. Eine Ausnahme bildet Albany, die — allerdings ganz im Hintergrund bleibende — Regiefigur der Cecilia (s. o. S. 15), und dann besonders Miss Austens unvergleichlicher Don Quijote Miss Bates (S. 88). Reich ausgebildet ist dagegen der Typus der gutmütigen Egoisten. Zu ihm gehören fast alle Gesellschaftsdamen und -Herren von Miss Edgeworth und Miss Austen (S. 41. 46. 77. 84); Fanny Burney findet ihn mit besonderer Vorliebe in den Kleinbürgern wieder (S. 10 ff.); auch die Nachbildungen des Mrs. Honour- und des Squire Western-Charakters (S. 10. 46 f. 77) gehören in diesen Zusammenhang, und wir haben gesehen, wie reich dieser Typus entwickelt ist, wie er sich vom fast absoluten Egoismus der Branghtons bis zur

Lady Delacour erstreckt, die in gewissem Sinne etwas Heroisches hat. Ein Fortschreiten auf dieser Bahn ist es, wenn Miss Austen mit besonderer Kunst die menschliche Selbstsucht in den überraschendsten Ausprägungen darstellt. Der Egoismus erscheint in tausend Kleinigkeiten des täglichen Lebens; oft kommt er den Menschen so selbstverständlich vor, dass es des Dichters bedarf, um ihn zur deutlichen Erscheinung zu bringen:

Die ganze Erbschaft fällt nicht an die nächsten Verwandten, obgleich sie es wirklich um den Onkel verdient haben, sondern an einen dreijährigen Grossneffen,

> *'who . . . had gained on the affections of his uncle by . . . an imperfect articulation, an earnest desire of having his own way, many cunning tricks, and a great deal of noise — as to outweigh all the value of all the attention which for years he had received from his niece and her daughters'* (SS 2).

John Dashwood erfährt, wie freundlich Mrs. Jennings seine Schwestern behandelt hat. Unter diesen Umständen hält er es für selbstverständlich, dass sie von ihr auch zu Erbinnen eingesetzt werden: *'by her taking so much notice of you and treating you in this kind of way, she has given you a sort of claim on her future consideration which a conscientious woman would not disregard'* (SS 202).

Louise ist verunglückt; ihre Schwester ist in Ohnmacht gefallen; von allen Seiten strömen Menschen herbei, *'to enjoy the sight of a dead young lady, nay two dead young ladies, for it proved twice as fine as the first report'* (Prs 318).

Ähnliches findet sich gelegentlich auch bei Miss Edgeworth. Zum Teil mit starker subjektiver Hervorhebung des egoistischen Elements: Lady Mary Vivian hält ihrem Sohne die ethische Notwendigkeit vor, Sarah Lidhurst zu heiraten, die er ohne ihre Schuld ins Gerede gebracht habe — und doch spielt nicht nur die Ethik hier eine Rolle: *Lady Mary's wish for the Glistonbury connexion fortified her morality at this moment* (398). Ganz Miss Austens Art ist es, wenn sie mit prächtiger objektiver Prägnanz die moralischen Wirkungen von so unmoralischen

Dingen wie Trinken und ausserehelichen Liebesabenteuern darstellt:

> '*Lord Glistonbury was driven to his home again by the united torments of a virago mistress and the gout. It was at this period that he formed the notion of being at once a political leader and a Maecenas; and it was at this period that he became acquainted (!) with both his daughters and determined that Julia should never resemble the Lady Sarah* (Viv 334).

Gegensatz zwischen Sein und Schein fehlt in der alten ständischen Form ganz: wir würden vergebens suchen nach den egoistischen Geistlichen und Friedensrichtern der älteren Tradition. Wohl aber tritt er markant zu Tage in dem unerschöpflichen Kleinbürgerhumor von Miss Burney und Miss Edgeworth (S. 10. 64), in den dummen Gecken Miss Burneys (S. 9) und auch wohl in den Iren von Ennui, die von armen Kätnern zu stolzen Schlossherren geworden sind und sich nun in die neue Situation so gar nicht zu finden wissen (S. 68).

Auch die naiv-einseitigen Menschen erscheinen wieder. Bei Miss Burney als Geizhals Briggs (S. 10), als adelsstolzer Delville (S. 9), als Lebemann Harrell (S. 10), bei Miss Edgeworth als die naiven, für alle moralischen Erwägungen völlig unzugänglichen Iren (S. 49 ff.). Bei Miss Austen gehören hierher die verbohrten Adligen Lady Catherine de Burgh (S. 87) und Sir Walter Elliot (S. 78); auch der Geck Thorpe mit seiner naiven Unverschämtheit (S. 76) und Mr. Dashwood mit seinem Egoismus, der gar nicht mehr imstande ist, ein altruistisches Motiv zu verstehen (S. 79). Gern bringt sie die naive Einseitigkeit eines Charakters dadurch zum Ausdruck, dass sie ihn in eine seltsame Situation führt, wo wohl zu erwarten wäre, dass er sich einmal anders zeigte als gewöhnlich — aber er bleibt sich selber treu:

Wir kennen z. B. die fürchterliche Redseligkeit von Mrs. Norris: die äusserste Form, in der sich Überraschung bei ihr zeigen kann, heisst doch nur: *Mrs. Norris was a little confounded and as nearly being silenced as ever she had*

been in her life (MPk 177). Wir wissen, wie indolent Lady Bertram ist und wie wenig inneres Mitgefühl sie hat, wie Sir Thomas Bertram zwar auf äussere Haltung entscheidenden Wert legt, wie ihm aber jeder innere Fond fehlt. Sehr hübsch zeigen sich diese Eigenschaften in folgenden kleinen Szenen:

> ... [Lady Bertram] *stood with salts in her hand, expecting to be agitated* (MPk 191).
>
> *Sir Thomas ... wished* [Crawford] *to be a model of constancy; and fancied that the best means of effecting it would be by not trying him too long* (MPk 323).

Formell ist Miss Austens Komik sehr zurückhaltend, völlig objektiv; und das gilt auch von Miss Burney und Miss Edgeworth. Sie zeigt die charakteristische Situation und lässt sie wirken durch sich selbst. Ganz gelegentlich einmal erhalten wir eine leicht subjektive Wendung — so mit Vertauschung der Quantität, wenn von den romantischen Liebessorgen eines Mädchens die Rede ist: *an affection formed so late in life as at seventeen* (SS 339) oder mit Verschiebung der Qualität, wenn sie Lucy Steeles Egoismus preist, der so viel erreicht hat:

> [Lucys Verhalten war] *a most encouraging instance of what an earnest, an unceasing attention to selfinterest, however its progress may be apparently obstructed, will do in securing every advantage of fortune, with no other sacrifice than that of time and conscience* (SS 336).

Es gehört mit zu den interessantesten Eigenheiten dieser anziehenden literarischen Erscheinung, dass alles was Jane Austen vorbringt, mit grösster Objektivität dargestellt wird, und dass hinter dieser Objektivität doch immer eine starke Subjektivität leise sichtbar wird. Miss Austen wirkt durch grösste Detaillierung ihres Vorwurfes — also objektiven Vortrag — aber gerade, indem sie diese Vortragsform wählt, zeigt sie deutlich, dass nur das Detail diese Dinge interessant machen kann; ohne dass sie ein Wort zu sagen braucht, drückt sie ihnen den Stempel der Kleinlichkeit auf, bringt sie ihr subjektives Werturteil

zum Ausdruck. Sie erzählt eine Handlung ohne viel eigenen Kommentar, und doch, die Art wie sie sie arrangiert, wie sie alte literarische Motive in ihr Gegenteil wendet, zeigt die satirische Absicht. Sie meidet alle Formen subjektiver Komik — aber auf jeder Seite des Romans spricht sie zwischen den Zeilen ihr Urteil über Menschen und Dinge ebenso deutlich aus, als wenn sie mit Smollett Unbedeutendes heroisierte oder Inkongruentes zusammenstellte. Ihr Urteil beruht auf einer humoristischen Auffassung des Lebens, die überall Kleinliches entdeckt, aber sich damit abfindet, die nicht schilt, aber sich herzlich freut, wenn im Kreise der Bertrams eine Fanny Price begegnet, die zwar auch nicht ganz dem Milieu entronnen ist, aber doch zeigt, dass in dieser Kleinheit sich auch etwas menschlich Grosses behaupten kann.

6.

Als Darstellerin des Kleinen ist Miss Austen eine Schülerin Richardsons und mehr als das. Richardson führt uns in die Welt der Alltäglichkeit; er hat sie für die englische Literatur erschlossen; das ist seine Grösse. Aber er reisst den Leser auch wieder aus ihr heraus, das ist seine Schwäche. Richardson geleitet uns in all das kleinliche Getriebe der Alltäglichkeit, aber in all das Kleine wehen die Stürme des grossen Lebens: da zittert Clarissa um ihre Ehre und ihre Existenz, da stellt sich Lovelace der tödlichen Degenspitze, da kämpfen Liebe und Hass, Edelmut und Gemeinheit den ewigen Kampf miteinander. Das möchte zunächst als höhere Kunst erscheinen gegenüber Miss Austens kleiner Landjunkersphäre mit ihrer dürren Alltagsprosa. Aber das Heroische ist bei Richardson in einer Detaillierung dargestellt, die es schlechterdings nicht verträgt. Der Gelehrte, der von Meeresströmungen handelt, kann nicht jedes einzelne Wellenplätschern an jeder einzelnen Küste sorgsam registrieren, der Künstler, der ein Schlachtenbild malt, kann

nicht jeden Gamaschenknopf sehen wollen, und gerade das hat Richardson zu tun sich gemüht. Grosse Schicksale, grosse Ereignisse verlangen eine kompakte Darstellung, und dass Richardson diese nicht gegeben, dass er das Grosse immer unter das Mikroskop zu schieben versucht hat, das hat im letzten Grunde den künstlerisch unbefriedigenden Eindruck seiner Romane verursacht. Jane Austen dagegen hat mit feinerem Gefühl seine Technik auf das Gebiet übertragen, wo sie hingehört, auf das Gebiet der menschlichen Alltäglichkeit, die aus Detail besteht und nur im Detail dargestellt werden kann. Es ist eine Alltäglichkeit, die sich zwar auch hier und da zu einer gewissen Grösse erheben kann — das zeigen Elizabeth Bennett und Elinor Dashwood — die aber immer noch in einer bescheidenen Entfernung vom Erdboden bleibt.

Miss Austen hat damit nicht den Roman des neunzehnten oder zwanzigsten Jahrhunderts geschaffen, sie hat nur kleine Kunst geliefert, aber sie hat in diesem kleinen Rahmen das Grösste geleistet. Sie ist die Schülerin und die Vollenderin Richardsons geworden; was sich mit der Technik des Meisters erzielen liess, hat sie erreicht und damit der von Richardson ausgehenden Richtung einen gewissen Abschluss gegeben. Als dann in den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts Probleme auftauchten, die dem Frauenleben neuen Gehalt und neue Aufgaben zu bieten versprachen, als in dem engen Kreis von Jane Austens Persönlichkeiten wirkliche Konflikte entstanden, da zeigte es sich, dass auch diese Kleinkunst sich neu beleben liess und dass es grosse Probleme gab, von denen Richardson freilich nichts wusste, die aber erreichten, was er mit untauglichen Mitteln zu erreichen suchte — in kleinem Rahmen grosse Ereignisse sich abspielen zu lassen. Nicht die grossen allgemein menschlichen Leidenschaften vertragen Richardsons Detaillierung des Details, wohl aber die speziellen Probleme, wie der Mensch, besonders das Weib, sich zu seiner Umgebung stellt. Clarissas Schick-

sale werden durch die äusserste Detaillierung nur in ihrem Eindrucke geschädigt; aber Hetty Sorrel und Maggie Tulliver wirken nur in allem Detail des täglichen Lebens mit den Freuden und den Problemen des Alltags. Schwerlich wäre ihre Schilderung so überzeugend gelungen, hätte nicht Jane Austen die Technik Richardsons bis zur äussersten Grenze ausgebildet, die sie erreichen konnte, bevor neue Probleme ihr neue Aufgaben stellten. So hat Jane Austen den Weg gebahnt für die grösste Schülerin Richardsons, für George Eliot.

Scott.

Kapitel 10.

Walter Scott.

Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ist der englische Roman zum Weltroman geworden. So gross auch der Einfluss sein mochte, der von Richardson, Goldsmith und Fielding sich über Deutschland und Frankreich verbreitete, er ist klein im Vergleich zu den Wirkungen, die Walter Scotts Werke auf die ganze Welt ausgeübt haben. Auch Völker, zu denen der Name der grossen Engländer des 18. Jahrhunderts kaum gedrungen war, wurden erfasst von der grossen Bewegung, die längstverschollene Zeiten und Menschen in der Literatur wiedererstehen liess. Was früher nur den Gelehrten bekannt war, wurde zum Gemeingut der Gesamtheit. Walter Scott hat der Welt ihre Vergangenheit wiedergegeben.

Aber der grosse Magus des Nordens ist alles andere, als eine neuschöpferische Persönlichkeit. Er liess sich tragen von einer Welle, die damals über die gesamte Kulturwelt dahinrauschte, deren Strömen aber schon zu spüren war vor Walter Scotts Geburt. Er war ein Talent von gewaltiger Aufnahmefähigkeit und einer Verarbeitungskraft, die hart bis an die Grenzen des eigenen Neuschaffens reichte, aber doch nicht darüber hinaus. Einer jener Männer, die sich nie zum Sklaven des öffentlichen Geschmackes machen — weil sie von Natur elastisch genug sind, um stets mit ihm übereinzustimmen, und die für originell gelten, weil sie es in Dingen zweiter Ordnung wirklich sind, die überall zu ungeahnten Gipfelpunkten emporführen — aber auf Wegen, die andere gefunden haben. Im einzelnen ist er ein überaus glücklicher Neu-

entdecker auf allen Gebieten — in Charakterschilderung, Handlungsführung, Vortrag —; aber die Richtung lässt er sich doch stets geben von der Tradition. Er fühlt sich unsicher, wo diese ihn verlässt, er braucht ihre kleinen Stützen und Hilfen, weiss diese aber sofort so künstlerisch mit Eigenem zu verkleiden, dass sein Schaffen überall den Eindruck des Eigenen, Selbständigen macht und die Forschung einige Mühe hat, das wirklich Originelle in ihm von dem Erlernten zu scheiden, dem er nur ein neues Gewand gegeben hat.[69])

Walter Scott hat den historischen Roman geschaffen. Das bleibt wahr, wenn auch Ansätze hierzu seit Jahrhunderten vorlagen. Ferne Ereignisse und fernes Kolorit finden sich schon in Nashes Jack Wilton, im English Rogue, in den meisten Romanen Defoes, in Smolletts Roderick Random. Walpole (1764) und Clara Reeve (1777) streben bewusst danach, das Mittelalter zu erneuern. Sophia Lee hat 1784/5 einen Roman aus der Zeit der Königin Elisabeth (The Recess or a Tale of other Times) geschrieben. Mrs. Radcliffe versetzt die Handlung ihrer Romane in fernes Land, teilweise auch (SicR, MUd) deutlich in alte Zeit; das Gleiche gilt von Godwins St. Leon. Vor allem aber hatte Miss Edgeworth schon vor dem Waverley in Castle Rackrent (1800), in Ennui (1809) und im Absentee (1812) das Milieu eines zu England gehörigen fremden Volkes für die Literatur entdeckt und auch zu verarbeiten verstanden, und Jane Porter hatte nicht nur einen historischen Roman aus Osteuropa geschrieben (Thaddeus of Warsaw 1803), sondern sogar in den Scottish Chiefs (1810) direkt Scotts Thema vorweg genommen.

Scott steht seinen Vorgängern, namentlich Clara Reeve, näher als seine einseitigen Lobspender zugeben wollen. Jene schildern nicht historisch bedingte Charaktere, sondern fast ausschliesslich fremde Sitten und Eigenheiten, Scotts unbestrittene Meisterschaft liegt ebenfalls im 'Kostüm' im weiteren Sinne. Und den Unterschied zwischen historisch bedingten und modernen Charakteren, den niemand vor

Scott darzustellen verstanden hat, den vermisst man auch bei ihm wieder und wieder. Er bringt einen Childe Haroldcharakter als Templer an den Hof König Johanns, und eine schöne Seele des 18. Jahrhunderts in das Ghetto von York; sein Ivanhoe ist ein moderner Grandison, dem alle mittelalterlichen Züge fehlen. Historisch bedingt sind seine Figuren nur, wenn seine Quellen sie ihm in ihrer fremden Eigenart im wesentlichen schon gezeichnet hatten; darum sind so trefflich gelungen Königin Elisabeth, Jakob I. und Ludwig XII. von Frankreich. In allen übrigen Fällen hat er sehr wohl das Problem erkannt, dass das Seelenleben seiner historischen Figuren anders sein muss als das der modernen Menschen, aber gelöst hat er es nicht; er hat es umgangen durch ein eigenartiges Hilfsmittel: Er setzt in historische Zeiten nicht die üblichen Durchschnittsmenschen der Gegenwart, sondern fremdartige, auffallende Charaktere — die aber auch in der Gegenwart vorkommen, jedoch nur selten, vielleicht sogar ganz sporadisch In dieser Art, seine Aufgabe anzupacken, zeigt sich bereits die ganze künstlerische Eigenart Scotts. Vor dem grossen Problem weicht er aus, löst aber dafür ein kleineres so glänzend, dass wir unwillkürlich die eigentliche Aufgabe darüber vergessen. So gibt er zwar nicht historisch bedingte, aber doch historisch wahre Gestalten. Er braucht — wo die Quellen ihm nicht bereits verarbeitetes Material lieferten — die Stütze an der Gegenwart. Seine ersten Eindrücke wurzeln in einer Zeit, wo immerhin noch hie und da die prächtigen Clansmenschen Evan Dhu und Callum Beg für den Häuptling stahlen und starben. Friar Tuck, der wilde Epikureer in der Mönchskutte, gelingt ihm, weil es zu jeder Zeit solche Vollmenschen gibt, die den Zwang ihres Standes immer wieder abschütteln und doch nicht den Halt verlieren; er selbst hat in dem jovialen, trinkfesten Anwalt Pleydell einen modernen Tuck gezeichnet. Andrew Fairservice ist eine seiner prächtigsten Gestalten geworden, weil er überall gelegentlich auftaucht, wo Puritaner herrschen; es ist der Typ, dem die angelsächsische

Frömmigkeit bis heute ihren schlechten Ruf und ihre Verkennung zu danken hat. Auch Dugald Dalgetty, der kühne Kämpe ohne jede Spur von Verständnis für die Sache, der er momentan sein Leben weiht, steckt noch heute in jedem Engländer, der in den Alpen tagtäglich seine Knochen zu Markte trägt, ohne irgend welches Gefühl für die Poesie des Hochgebirges, und der ewig knurrende und dabei hündisch treue Untergebene Gurth ist noch heute in jedem englischen Regiment zu finden.

I.

1.

Walter Scott hatte zunächst das Problem zu lösen, wie sich grosse kulturhistorische Zusammenhänge am besten erläutern lassen an dem, was stets den Lebensnerv des Romans bilden wird, dem individuellen Geschehnis, dem Schicksale eines Helden. Das Nächstliegende wäre gewesen, die grosse Persönlichkeit, die einen ganzen Zeitraum beherrscht, auch in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen, den Roman zu gruppieren etwa um Richard Löwenherz, Ludwig XII., Maria Stuart, den Prätendenten Karl Eduard. Man soll nicht sagen, dass dies unmöglich ist. Gewiss hat es etwas Missliches, eine Persönlichkeit zum Helden des Romans zu machen, mit deren Schicksalen der Dichter nicht völlig frei schalten kann, aber man braucht nur an das historische Schauspiel zu erinnern, um zu zeigen, dass diese Schwierigkeiten nicht unüberwindlich sind.[70]) Aber Walter Scott ist ihnen stets ausgewichen, der Held seines ersten Romans heisst nicht Charles Edward. Er stellt eine Persönlichkeit in den Mittelpunkt, deren Schicksale keine beim Publikum noch lebendige historische Tradition ihm vorschreibt. Da bieten sich ohne weiteres Fergus Vich Jan Vohr und seine Schwester: ihre Schicksale sind interessant genug: sie gehören zu zwei verschiedenen Kulturmilieus, durch ihre Geburt sind sie schottische Hochländer, durch ihre Erziehung sind sie in den modernen englisch-französischen

Kulturkreis gerückt; das gibt eine Fülle von Kontrasten, von reich bewegten komischen Genreszenen und kann auch zu tragischen Konflikten führen. In ihr Leben fällt dann plötzlich der Feuerbrand des jakobitischen Aufstandes, sie stehen in nächster Nähe des Prätendenten und teilen sein rasches Ansteigen und die jähe Katastrophe. Zwei Menschen. Mann und Weib, zwei Kulturmilieus, eine aufregende politische Handlung — konnte es einen dankbareren Stoff geben?

Auch diese Geschichte hat Scott nicht geschrieben; er stellte in den Mittelpunkt seinen Waverley, der nicht aus den Kulturkreisen stammt, die der Dichter schildern will, einen Fremden, der in die Strudel des jakobitischen Aufstandes verwickelt wird, er weiss selbst nicht recht wie. Die Folge davon ist, dass es ihm nicht recht gelingt, den Leser für seinen Helden zu interessieren, er bleibt blass und steht doch viel zu sehr im Mittelpunkte, um die eigentlichen Helden, Fergus und Charles Edward, neben sich aufkommen zu lassen. Statt einer einzelnen energisch in den Mittelpunkt gerückten und stark beleuchteten Heldenpersönlichkeit haben wir drei Helden, von denen keiner zu seinem Rechte kommt und bei denen der Kritiker schwer zu sagen vermag, welcher der blässeste ist.

Mit künstlerischen Gründen lässt sich dieser verfehlte Grundplan nicht rechtfertigen. Er ist nur zu erklären durch die Einwirkung der Tradition. Der übliche Roman in der Art von Defoe, Fielding, Smollett behandelte die Abenteuer eines jungen Helden, der durch die Welt reist — es fiel Scott nicht ein, einen anderen Roman zu schreiben. Um so weniger, als ja die übliche Technik sehr wohl kulturhistorische Beschreibungen erlaubte: Gil Blas schildert den spanischen Hof und Madrid, Fielding und namentlich Smollett die Zustände Londons; Miss Edgeworth (von der Scott nach eigenem Geständnis viel gelernt hat, vgl. Lockhart II 486 f.) gibt kulturhistorische Skizzen aus Irland. Wir finden hier bei Scott dieselbe Erscheinung wie beim sozialen Roman (s. o. I 351): die alte Form bleibt bestehen,

ob sie gleich zur neuen Aufgabe nicht sonderlich passt: sie sucht die neuen Ziele zu erreichen, so gut es eben gehen will.

Der historische Roman Walter Scotts ist eine Neubelebung des Abenteuerromans von Defoe, Fielding und Smollett. Die Form des Familienromans ist ohne Nachwirkung geblieben. Zwar haben Richardson und Goldsmith ihren Einfluss geübt: auf sie gehen zurück manche, namentlich weibliche Charaktere, auch einiges in der Charakterisierungskunst, sodann die breite zuständliche Schilderung, die Freude am Kleinen: aber der Grundplan des Romans beruht ganz auf dem Abenteuerroman.[71])

a) In einer nicht ganz kleinen Zahl von Romanen ohne wesentliche Änderung: der Held zieht hinaus in die Welt, erlebt komische und tragische Abenteuer und führt zuletzt seine Geliebte heim; die Liebe ist Konstruktionsmotiv des Romans. Das gilt von Wv., OMort. (die Schicksale Mortons), Abb., Nig., Pev., QD., RRoy., der Alangeschichte in Redg., AGrst., der Herewardgeschichte im Count Robert; die Abenteuer sind meistens Kriegsgeschichten oder politische Verwicklungen. Diese politische Färbung der Handlung nähert den Abenteuerroman auffallend dem heroisch-galanten Roman und gelegentlich, wie im Ivanhoe, tritt fast eine Verschmelzung ein. Was dort erzählt wird, könnte in jedem Roman Calprenèdes oder der Scudéry stehen: auf Grund eines Konflikts geht der Held in fremdes Land und kehrt in Verkleidung heim; die Heldin wird entführt, belagert und entsetzt, eine andere schöne Dame (Rebecca) im Moment der höchsten Not gerettet; gegen den Helden, seine Geliebte und seine ganze Partei der Gutgesinnten zetteln die Bösen ihre Pläne, unbekannte Ritter treten überall auf und erfechten im Turnier den Sieg[72]); auch das Durcheinander verschiedener Rassen (Sachsen, Normannen, Juden) ist Art des heroisch-galanten Romans. Ähnlich ist es im QD., im Tal. Aber auch sonst strebt Scott danach, das alte Schema zu variieren, den Helden mehr in den Hintergrund und die grossen politischen

und kulturgeschichtlichen Ereignisse in den Vordergrund zu rücken. Er beginnt mitten in der Geschichte: dass der Held hinauszog und warum, bleibt Nebensache; er schildert seine Leiden, Kämpfe und seinen endlichen Sieg, so im Tal., Iv., LgMnt., oder das Reisemotiv tritt ganz in den Hintergrund, so in CDang., in FMP. und Pir. Oder neben dem Helden zieht eine andere Persönlichkeit fast mit gleicher Intensität das Interesse des Lesers auf sich. In einigen Romanen ist es seine Geliebte, die ihn fast in den Schatten stellt: so BrL., FMP., BlDw., HML. Oder es ist die komische Hauptfigur der Geschichte, die ihn zurückdrängt; Sir Piercie Shafton (Mon) ist doch wohl interessanter als Halbert Glendinning. Oder es ist der Nebenbuhler: im Pir. ist es schwer zu entscheiden, welcher der beiden Rivalen, Mordaunt oder Cleveland, der eigentliche Held ist. Öfters ist es der historische Held der Epoche, der ein Interesse für den Hilfshelden nicht aufkommen lässt: Rob Roy beherrscht den nach ihm benannten Roman, nicht Osbaldistone; in Ken. sind es die historischen Persönlichkeiten Elisabeth, Leicester, Amy Robsart, die den Leser fesseln, nicht der unbedeutende Tressillian. Deutlich zeigt sich hier, wie nicht etwa eine angebliche Schwierigkeit, mit den historisch gebundenen Charakteren fertig zu werden, diese seltsame Komposition veranlasst hat, sondern lediglich literarische Tradition: denn Walter Scott denkt gar nicht daran, die historischen Tatsachen auch historisch getreu darzustellen. Und vollends zeigt sich seine Abhängigkeit von dem Üblichen, wenn er auch da einen Hilfshelden in den Vordergrund schiebt, wo er gar keine bekannten historischen Ereignisse behandelt; im Ant. stellt er ohne inneren Grund den blassen Hilfshelden Lovel vor den scharf umrissenen Haupthelden Oldbuck, ähnlich muss im BlDw. statt Elshies der weniger deutliche Hobbie Elliott den Protagonisten spielen. Scott hat wohl ein Gefühl dafür, dass die überlieferte Form für seine literarischen Ziele nicht recht passt, aber kann sich nicht entschliessen, sie über den Haufen zu

werfen. So kommt in seine Romane eine gewisse Verworrenheit und Unsicherheit, die des Lesers Interesse zersplittert, und schliesslich leidet auch die Übersichtlichkeit der Geschichte darunter: In einzelnen seiner Werke sind mehrere Romane in einander komponiert; schon im GM. haben die Schicksale des Titelhelden kaum etwas zu tun mit denen des eigentlichen Helden Bertram, und im HML. verschwindet Jeanie Deans, die Heldin, zu Ende des zweiten Drittels so gut wie ganz, und eine neue Geschichte von Effie Deans schliesst sich an.

b) In einzelnen Romanen haben wir neben diesem Haupttypus der alten Abenteuergeschichte noch starke Anklänge an andere Typen. Der Sensationsroman von Mrs. Radcliffe wirkt in Ken. nach: ein schlimmes Geheimnis lastet über der Persönlichkeit des Helden (Leicester) und muss unter allen Umständen bewahrt werden, auch wenn ein Menschenleben darüber zu Grunde geht; nur durch die Persönlichkeit des wandernden Abenteurers Tressillian wird diese Sensationsgeschichte in die bequemer zu handhabende Gattung des Abenteuerromans herübergezogen. Ähnliche düstere Geheimnisse begegnen auch sonst: die Entführung Bertrams und die Verbindung Glossins mit Hatteraick in GM., das Verbrechen der Glenallans im Ant. In HML. ist das alte Motiv des Abenteuerromans vom unehelichen Kind, dessen Herkunft schliesslich geklärt wird (s. o. I 92. 163. 290), ins Kriminelle und Sensationelle umgewandelt: die Mutter ist des Kindesmordes angeklagt, und eine der Hauptpersonen der Geschichte (Robertson-Staunton) ist der Verbrecher. Auch in FMP. und Pir. stehen Kriminalfälle im Mittelpunkte, und abgeschwächt zur politischen Intrige begegnen sie in mehreren Romanen (Wv, Pev, Wdst, CRP, Tal); aber stets ist der Kriminalfall in die Form des Romans vom wandernden Helden eingefügt. In HML. und Pir. entsteht auf diese Weise ein Verbrecherroman in der Art von Defoes Jack und Singleton; aber feinsinnig hat Scott es verstanden, das moralisch Anstössige dieser Gattung zu ver-

meiden: nicht die Verbrecher, Robertson oder Cleveland, stehen im Vordergrunde, sondern ihre Opfer (die Familie Deans und die Familie Troil): sie sind durch eine geheimnisvolle Figur von überragender Bedeutung noch weiter in den Hintergrund gedrängt (so deutlich Norna; Madge Wildfire soll anscheinend dasselbe erreichen), und vor allem, den Verbrecher erreicht in irgend einer Form doch sein Schicksal: Robertson fällt von der Hand des eigenen Sohnes, Cleveland muss schliesslich auf seine Geliebte verzichten. Ganz hat sich Scott von der Technik des Abenteuerromans losgemacht in den kleinen Erzählungen (Laird's Jock, Highland Widow) und in The Bride of Lammermoor, deren Grundplan in allen wesentlichen Punkten dem der Clarissa gleicht: die Heldin im Kreise ihrer sie bedrängenden Familie, der ungeliebte rohe Freier (Bucklaw = Solmes) und der Geliebte (Ravenswood = Lovelace) — aber die Schicksale der Heldin sind natürlich ganz selbständig behandelt.

2.

Aus dem doppelten Vorbild des Abenteuer- und des Sensationsromans folgt nun, dass die Scottschen Romane auch die Konstruktionsmotive der Vorbilder übernehmen: 1) oft erscheint das älteste Konstruktionsmotiv, die Reise (Wv, Ken, Nig, Pev, QD), auch in Fieldings Art begründet durch das erregende Moment eines Konfliktes mit der älteren Generation, so bei Frank Osbaldistone (RRoy), Halbert Glendinning (Abb), Ivanhoe. — Im letzteren Roman wird der Konflikt nicht gezeigt, sondern gehört nur zu den Voraussetzungen der Handlung, und auch das Reisemotiv ist in den Hintergrund getreten. Sehr viel stärker tritt hervor als wichtigstes, in keinem Roman fehlendes Konstruktionsmotiv 2) die Liebe zu einer schönen Dame, die in den allermeisten Fällen glücklich ausgeht. Ausserdem kommen vor 3) das Erziehungsmotiv des Tom Jones: des Helden Charakter wird durch die Wechselfälle seines Lebens geläutert: das gilt von Nigels Schick-

salen, der wie Tom Jones und Peregrine Pickle den Versuchungen des Londoner Lebens zu erliegen drohte, ebenso von Waverley; hier dürfte jedoch eher an Einfluss des Wilhelm Meister zu denken sein, da die Läuterung nur darin besteht, dass der Held aus einem schwankenden Charakter ein zielbewusster Mann wird — oder vielmehr werden soll. 4) das Geheimnis — so in Kenilworth — und häufiger 5) die Intrige: Glossin konspiriert gegen Brown (GR), Dalgarno gegen Nigel. Gern wird die Intrige dann dazu benutzt, um den politisch-kulturhistorischen Teil des Romans mit den persönlichen Schicksalen des Helden zu verbinden: so konspirieren die Jakobiten gegen Waverley und Osbaldistone (RRoy), die Puritaner gegen Julian Peveril und durch ihr Auftreten erhalten mit einem Male seine persönlichen Schicksale den weiten kulturhistorischen Hintergrund. Noch kunstvoller wird die Technik, wenn sich mit dem Element der Intrige mischt das des Geheimnisses: diese Kombination hatte schon ganz ähnlich Mrs. Radcliffe versucht (s. o. I 291 f.) und doch in anderer Art. Bei ihr standen Intrige und Geheimnis in Wechselwirkung, bei Scott fallen sie zusammen: im Waverley gibt es geheimnisvolle Machinationen gegen den Helden, die ihn in einen Hochverratsprozess verwickeln, ihn ins Lager der Jakobiten treiben und ihn von seiner Geliebten fort zu Flora Mac Ivor locken — die politische Laufbahn des Helden sowohl wie seine persönlichen Schicksale werden davon betroffen —; aber niemand weiss, wer diese Intrigen spinnt; auch die Gegenmassregeln der englischen Behörden bleiben zunächst völlig unverständlich — was soll der scharfe Befehl des Obersten, sofort zur Fahne zurückzukehren? (cap. XXV) — so dass es fortwährend kleine Geheimnisse zu enthüllen gibt. Mit Hilfe dieser Identität von Intrige und Geheimnis sind die Schicksale Waverleys durch ein vierfaches Konstruktionsmotiv ineinander verkettet: Liebe, Erziehung, Intrige, Geheimnis; es zeigt, welchen Fortschritt Scotts Technik gegenüber seinen Vorgängern bedeutet. Ähnlich schleicht die Intrige

im Geheimen gegen Frank Osbaldistone (RRoy), gegen Nigel. Weniger eng ist sie mit den Schicksalen des Helden verknüpft — man sieht, wie Scott die einmal gefundene Technik zu rein äusserlichen Wirkungen benutzt — wenn sie sich nicht in der Haupthandlung abspielt, sondern nur auf dem politischen Hintergrund des Romans, wenn für und gegen Mary Stuart konspiriert wird (Abb), für und gegen Ludwig XII. (QD), wenn Johann ohne Land gegen Richard Löwenherz seine Fäden spinnt (Iv). Aber eine glückliche Steigerung des Effektes ist es wieder, wenn gegen die Intrige eine geheimnisvolle Gegenmine arbeitet: im Geheimen ist Elshie tätig zu Gunsten von Isabel Vere (BlDw), arbeitet Fenella für Julian Peveril, Meg Merrilies für Brown-Bertram (GM). Hier hat die Intrige zu Gunsten des Helden sich in einer besonderen Figur verkörpert, der Regiefigur, über die noch einiges zu sagen sein wird.

3.

Traditionell ist bei Scott ferner eine nicht unbeträchtliche Zahl von Einzelmotiven. Zunächst 1) aus der Sphäre des Abenteuerromans von Fielding und Smollett (s. o. I 95. 160).

a) Seit dem Tom Jones rettet oft der Held seiner Geliebten das Leben. Peregrine Pickle trägt Emily aus den Flammen — ebenso rettet im Familienroman Burchell seine Sophia. — Bei Scott ist es Ravenswood, dem Lucy Ashton ihre Errettung dankt (BrL 61) und Quentin Durward, der seine Geliebte aus dem brennenden Schlosse befreit (341). Mit leichter Umbildung des Motivs rettet Ivanhoe die Jüdin Rebekka, die ihn liebt — nicht seine Geliebte — aus Todesnot, tritt Tressillian mutig für Amys Ehre gegen ihren Gemahl ein.

b) Tom Jones wird vor Allworthy angeklagt. Er fühlt sich unschuldig; trotzdem schlägt das Verhör zu seinen Ungunsten aus. Das Motiv findet sich wieder in Gerichtsszenen; im Wv. cap. XXXI, im GM. cap. XLIII, im Iv. (Rebekka cap. XXXVIII); ferner im Ant. (p. 248)

und Nig. (cap. XXIX) ganz in der Art Fieldings: der Held soll sich vor seinem Kreise rechtfertigen und vermag es nicht. Im HML. wird Effie unschuldig zum Tode verurteilt (cap. XXIII f.); in Ronan's Well vermag der Held sich nicht gegen den Verdacht der Feigheit zu wehren (cap. XIII), der auf ihm lastet. In OMort. steht der Held vor einem Kriegsgericht und es handelt sich darum, ob er mit dem Leben davonkommt (cap. XIII). In FMP. soll Gow eine leichtfertige Dirne bei sich beherbergt haben und kommt so in den Verdacht, seiner Geliebten untreu geworden zu sein (299 f.): dies Motiv gehört wohl auch in diesen Zusammenhang, ebenso wie die Anklage gegen Nigel, die lebenslustige Frau (Dame Christie) seines Wirtes verführt zu haben (504 ff.). Dass der Verdacht gegen den Unschuldigen immer stärker wird, bis schliesslich der Räuber selbst, ohne sich zu erkennen zu geben, für ihn eintritt (RRoy cap. VIII, IX) erinnert auffallend an Smolletts HCl I 171.

c) Zur alten Tradition gehören Duelle (s. o. I 95, 161, 223), so auch hier: mit dem Motiv der Rivalität in der Liebe (Piercie Shafton und Halbert Glendinning, Mon. cap. XXI — in dieser Ausprägung erinnert das Motiv an den heroisch-galanten Roman) oder auch aus anderer Veranlassung (Lord und Hector Macintyre Ant. cap. XX); einmal werden die beiden Gegner — für eine Zeit lang — auch Freunde (Ravenswood und Bucklaw in BrL 92 ff.) wie im PP. Gern aber weicht Scott von der Tradition ab, indem er das Duell im letzten Augenblick verhindern oder unterbrechen lässt: so Wv. 513 (mit Fergus), RRoy 338 (Rashleigh und Osbaldistone), Ken. (Tressilian und Varney 59 f., Tressilian und Leicester 605. 615 ff.), Wdst. cap. VI (Karl II. und Everard), Nig. 275 f. (Dalgarno und Nigel), AGst cap. VI (Rudolph und Arthur de Vere).

d) Der Held oder eine wichtige Persönlichkeit kommt ins Gefängnis (s. o. I 96. 138. 161. 223. 398), so Cedric, Rebecca (Iv), Piercie Shafton (Mon cap. XXVI f.), Effie (HML), Brown (GM), Peveril, Dalgetty, sehr ähnlich ist

das Schicksal von Mary Stuart und von Nigel, der sich in einem Versteck verborgen hält, um der Gerechtigkeit nicht in die Hände zu fallen.

e) Böse Verwirrung verursacht ein verlorener Brief (s. o. I 201). Ähnlich wird für den Helden verhängnisvoll die selbstverfasste Petition, die Richie Moniplies (Nig 58 ff.) statt des verlorenen Originals dem König übergibt. Auch sonst spielen Briefe eine Rolle im Geschick des Helden: Wichtige Briefe an Waverley erreichen ihn nicht (459); ein Schreiben Guy Mannerings an seinen Agenten mit dem Befehl, Ellangowan zu kaufen, kommt erst an, als es zu spät ist (cap. XIV); Franks Warnung vor Osbaldistone gelangt nicht an seinen Vater (RRoy 210); für Amy Robsarts Geschick sind bestimmend ein Brief von ihr an Leicester, der sein Ziel nicht erreicht, und ein Brief Leicesters an Varney, der das Todesurteil zurücknimmt und gleichfalls zu spät kommt (597). Ganz deutlich geht ein anderes Briefmotiv auf den Tom Jones zurück: In der Schenke von Upton findet Tom eine Botschaft Sophias, die ihm berichtet, wie nahe die Geliebte ihm gewesen ist, und dass er sie durch eigene Schuld verscherzt hat (III 55. 58); ähnlich geht es John de Walton, nur dass seine Schuld auf anderem Gebiete liegt (CDang cap. XII f.).

f) Über des Helden Geburt liegt ein Geheimnis, das sich erst am Schluss der Geschichte klärt, wo der Held seinen Vater wiederfindet oder wenigstens legitimiert wird (s. o. I 92. 163). Genau so wird Lovel am Schluss der Erbe seines unseligen Vaters, des Lords Glenallan (Ant.), Roland Graeme kann beweisen, dass er ein Spross des Hauses Avenel ist (Abb), Duncan Campbell findet seine Tochter Annot Lyle wieder (LgMnt), Norna ihren Sohn Cleveland (Pir), Robertson — zu spät; denn es ist sein Mörder! — seinen unehelichen Sohn (HML). Die Legitimierung ist damit verbunden, dass der Held nunmehr die Geliebte heiraten kann (Abb, Ant); hübsch wird das Motiv ins Komische gewendet in Mon.: in Piercie Shaftons Stammbaum wird ein dunkler Punkt entdeckt, und da er nun

nicht mehr der vornehme Ritter ist, kann er ohne Skrupel die Müllerstochter heimführen.

2) Eine weitere Serie von Motiven scheint aus dem Sensationsroman der Mrs Radcliffe zu stammen.

a) Das geheimnisvolle Gefängnis. Der Held (Peveril) hört in seiner Haft seltsame Stimmen (Fenella) und trifft einen eigenartigen Freund, den Zwerg Hudson, der schliesslich durch sein unerwartetes Zeugnis gegen Buckingham die Geschicke Peverils und seiner Geliebten zum Guten wendet (XXXIII ff.). Ähnlich seltsam geht es im Inquisitionskerker des Italian zu; eine geheimnisvolle Gestalt, die überall da ist und die niemand kennt (Nicola), lenkt den ganzen Prozess gegen den Intriganten Schedoni zu Gunsten des Liebespaares (It cap. XXVI ff.). Das Motiv von der Inquisition — das übrigens auch Godwin im St. Leon verwendete (cap. XXX f.) — wirkt ferner nach im Fehmgerichtshof der Anne of Geierstein (cap. XX).

b) Unter diesen Umständen ist vielleicht auch durch Mrs. Radcliffe (It cap. XXVI ff., RFor XXII) angeregt Scotts Freude an langausgeführten Gerichtsverhandlungen, so gegen Fergus (Waverley LXVIII), gegen Effie Deans (HML XXII f.), gegen Geoffrey Peveril (Pev cap. XLI), Rebecca (Iv cap. XXXVIII).

c) Die gefahrvolle Flucht aus der Haft. Ganz deutlich liegt Einfluss von Mrs. Radcliffe vor, wenn Lady Augusta (CDang XII) im Kloster Zuflucht gefunden hat und mit Hilfe einer gütigen Nonne entflieht — das entspricht genau der Flucht Ellenas mit Olivias Hilfe (It cap. XII). Weniger deutlich sind die Ähnlichkeiten, wenn Dalgetty (LgMnt XIII f.), Mary Stuart (Abb XXXV ff.) oder Cedric (Iv XXVII f.) aus dem Kerker entkommen, oder gar die Geliebte dem Helden zur Flucht verhilft, wenn z. B. Pierce Shafton mit Mysie Happer entflieht (Mon XXVIII f.); ähnlich werden durch die Geliebte befreit Arthur de Vere (AGst cap. XV) und Nigel (cap. XXV).

d) Die Geistererscheinung im Schlosse (AGst p. 150 f.),

die seltsamen Spukgeschichten in den Ruinen der Abtei (Ant cap. XXV) usw. sind deutlich Radcliffesche Elemente.

e) Die Totgeglaubten leben (vgl. I 296), so Richard Löwenherz; oder mit sensationeller Verarbeitung des Motivs: der Gehängte Bonthron kommt wieder zu sich (FMP cap XXIII f.); Athelstane erscheint plötzlich bei seiner eigenen Leichenfeier (Iv 609). Das Motiv ist schon alt: in sehr pathetischer Situation (Gerichtsverhandlung gegen seinen angeblichen Mörder) kehrt der tote Basilius wieder zum Leben zurück (Sidney, Arcadia S. 628); noch stärker an die Szene bei Scott erinnert allerdings Miss Edgeworths Held, der seiner eigenen Leichenfeier beiwohnt (s. o. S. 51). Catherine trifft den Geliebten Gow, von dessen Ermordung sie soeben gehört hat, wohlbehalten in seinem Hause (FMP 356 f.).

f) Die Hinrichtung Quentin Durwards wird im letzten Moment aufgeschoben und er kommt mit dem Leben davon (cap. VI); so ging es auch den Helden von Walpole und Mrs. Radcliffe (s. o. I 296).

g) Ein Sterbender will in seinen letzten Momenten ein quälendes Geheimnis einem anderen anvertrauen; doch er stirbt zu früh (Vincent; Sic. R. cap. II). Ähnlich verlangt die sterbende Alice eindringlich nach Ravenswood, doch er kommt zu spät (BrL 320 f.). Die sterbende geheimnisvolle Nonne Agnes gibt die letzten Aufklärungen über die Schuld des Intriganten Montoni (MUd 514 ff.; ähnlich der sterbende Montalt RFor. 214 ff., Malcolm AthD. cap. X), ebenso enthüllt die Zigeunerin Meg Merrilies — also auch eine seltsame Persönlichkeit — mit letzter Kraft die Verbrechen des Intriganten Glossin (cap. LV).

h) Die Verwandtschaft zwischen Ellena und Schedoni wird erkannt an einem Miniaturbild, das jene am Halse trägt (It. 636). Ebenso Browns Verwandtschaft mit dem verstorbenen Bertram an einem Amulet, der Nativität in einer kleinen Samttasche an seinem Halse (GM 589). Allerdings findet sich ein ähnliches Erkennungszeichen (Muttermal) auch im Joseph Andrews (II 260).

3) Eine dritte Serie von Motiven deutet auf den heroisch-galanten Roman, wobei allerdings teilweise auch die Balladenliteratur stark mit in Frage kommt.[73])

a) Die heroische Freundschaft zwischen Gegnern im feindlichen Lager: Waverley und Oberst Talbot, Evandale und Morton (OMort), die sich gegenseitig in verzweifelter Situation zu Hilfe kommen; Saladin (Tal), der Richard vor dem Morde bewahrt und später für seinen Gegner Kenneth bei ihm um Gnade bittet. Hereward, der seinem Feinde Robert von Paris das Leben rettet, aber dann wieder mit ihm kämpft; hierher gehört auch die Freundschaft der religiösen Gegner Geoffrey Peveril und Major Bridgenorth (Pev), Henry Warden und Subprior Eustace (Mon).

b) Entführung der Schönen: Rebecca, Rowena (Iv), Eveline (Betr) — das im heroisch-galanten Roman beliebteste Kompositionsmotiv (z. B. Dunl. 154. 162; 379 ff.). Allerdings ist das Motiv auch in der Ballade beliebt und findet sich schon bei Richardson und Goldsmith — bei den letzteren kaum ohne innere Beziehung zum heroisch-galanten Roman —; die Entführung Rowenas zeigt auch gewisse Ähnlichkeiten mit dem Grandison (Abramczyk 101).

c) Die in einer Verkleidung auftretenden Personen (auch altes Balladenmotiv): die Heroine als Diener: Lady Augusta (Cast. Dang., vgl. Montmayors Diana), der Held in niedriger Tracht: Kenneth als Sklave, Saladin als Arzt (Tal), Graf Montrose (LgMontr) als Diener, Karl II als Page (Wdst), Graf Oxford als Kaufmann (AGst), hierher gehört auch Lady Hermione als Nonne (Nig), Rob Roy in mannigfacher Gestalt — ähnlich Poléxandre (Dunl. 373), Amadis von Grecia (155a), Ponce de Leon und sein Nebenbuhler als Sklaven (Almahide, Dunl. 384b); die Fürstlichkeiten entäussern sich ihres hohen Standes: Statira und Parisatis (Cassandre, ebd. 379a), Sethos (346), Coriolan (Cléopatre, ebd. 375), Oroondates (Cassandre 377) u. oft. Im Turnier des Iv. erscheinen unbekannte Kämpen — ähnlich im Esplandian (Dunl. 151), in Palmerin von England (ebd. 166a), auch Damen treten als Ritter verkleidet auf

oder Ritter als Amazonen. Die Verkleidung dient einer politischen Intrige (Sethos, Dunlop 347), so erscheint Edward Christian als Ganlesse (Pev), Hayraddin, der Zigeuner, als Herold (QD cap. XXXIII).

d) Der Ritter, den in seiner Krankheit eine schöne Dame pflegt: Waverley und Rose Bradwardine, Ivanhoe und Rebecca, vgl. Eurinoé und Cesarion, Menalippe und Alcamène in der Cléopâtre (Körting 322. 318).

Dass hier, wenn wir sie im einzelnen auch noch nicht nachweisen können, doch Beziehungen vorliegen, scheint mir sehr wahrscheinlich auf Grund der Übereinstimmungen, die R. T. Kerlin und R. Abramczyk zwischen Ivanhoe einerseits, der Arcadia (MLN XXII 144) und dem Grand Cyrus (Abr 115) andrerseits gefunden haben. Schliesslich scheint mir auch ein Teil der Schicksale Guy Mannerings auf Smolletts Diegogeschichte (CF), also wohl zuletzt auch auf die heroisch-galante Sphäre zurückzugehen: Diego hat den vermeintlichen Räuber seiner Ehre, Renaldo, allem Anschein nach getötet; aber dieser lebt und führt schliesslich die Tochter (Monimia) des von Gewissensbissen gequälten Rächers heim; das gilt Zug für Zug von Guy Mannering, Brown und Julia; auch das verschlossene Wesen der beiden stolzen Väter, das jedoch gütige Hilfsbereitschaft nicht ausschliesst, stimmt überein, dazu Einzelheiten, wie, dass beide als Witwer auftreten und beide nach der Katastrophe ihr Land (Ungarn—Indien) verlassen haben.

II.

1.

Traditionell ist die Rollenverteilung; allerdings mit glücklicher Fortentwicklung des Überkommenen. Zu Grunde liegt das alte, vom Abenteuerroman her geläufige Schema der widerstreitenden Kräfte: das Heldenpaar erscheint in konventioneller Funktion und auch mit den konventionellen Charakteren, neben einem Grandison oder Tom Jones steht eine Clarissa oder Miss Howe. Gelegentlich ist

Grandisons Stellung zwischen zwei Frauen nachgebildet: Waverley schwankt zwischen Rose Bradwardine und Flora MacIvor, Ivanhoe steht zwischen Rowena und Rebecca, ebenso Peveril zwischen Alice und Fenella: ein schwacher Nachhall dieser Rollenverteilung begegnet auch im Nigel, wo zwei Frauen, Margaret und die kokette Dame Christie bestimmend in des Helden Leben eingreifen.

Der Gegner ist meist ein Intrigant oder Tyrann: Glossin (GM), Frontdebœuf (Iv), Rashleigh (RRoy), Varney, (Ken), Dalgarno (Nig) usw., selten eine Tom Jonesfigur: Hector MacIntyre (Ant), Cleveland (Pir) oder ein Lovelace: Leicester (Ken), Brian du Bois (Iv). Oft ist der Gegner gleichzeitig des Helden Rival in der Liebe, und damit kehrt dann wieder die Rollenverteilung Lovelace : Clarissa : Solmes und Tom Jones : Sophia : Blifil. Das letztere Verhältnis wirkt deutlich nach im RRoy, wo der edle Osbaldistone und der intrigante Rashleigh Vettern sind, im Mon., wo zwei Brüder (Edward und Halbert Glendinning) nach der Gunst desselben Mädchens streben — ausserdem noch ein weiterer, komischer Nebenbuhler Piercie Shafton. Bei letzterem dürfte eine selbständige Weiterentwicklung des Solmestypus vorliegen; denn jener verband mit seiner Intrigantennatur auch eine gelegentlich komisch wirkende Ungeschicklichkeit. Der komische Nebenbuhler erscheint dann noch öfters bei Scott: neben Butler steht der brave Laird Dumbiedikes (HML), neben Ivanhoe (und dem wilden Nebenbuhler Frontdeboeuf) der tragikomische, durch politische Motive in die Rolle des Freiers gedrängte Athelstane; zuletzt mit stärkster Abschwächung des Motivs Dominie Sampson, für den die schöne Lucy der Mittelpunkt seines Lebens ist, ohne dass er selbst die leise Erotik seiner Verehrung auch nur ahnte. Ein Solmes mit deutlichem Clowncharakter zeigt sich in der Gruppierung Ravenswood : Lucy : Bucklaw; Rivalen mit schwächerer literarischer Tradition sind Evandale und Morton (OMort), Earnscliff und Langley (BlDw), Menteith und Allan MacAulay (LgMntr), Tressilian und Leicester (Ken); in ersterem

Falle ist auch die Intrigantennatur des Rivalen verschwunden, im dritten zu unauslöschlichem Familienhass modifiziert. In Ken. wird das Motiv der Gegnerschaft geschickt benutzt, um dadurch die Herzenshandlung in die Sphäre der hohen Politik zu ziehen, ebenso in FMP., wo der Herzog von Rothsay dem Helden gegenübersteht, und im Pev., wo der Herzog von Buckingham und König Karl II. die gleiche Rolle spielen.

Traditionell sind auch die Figuren, die in ihrer Stellung zum Helden schwanken, bald Gegner, bald Freunde sind oder aus Gegnern mit einem Male Freunde werden. So steht z. B. Guy Mannering dem Helden Bertram in wechselnder Stellung gegenüber. In diese Rolle rückt Scott gern die grossen politischen Persönlichkeiten. Dadurch zeigen sie ihre beherrschende Macht, dass sie den Helden anziehen und abstossen, dass er sich mit ihnen auseinandersetzen muss — so Fergus und der Prätendent (Wv), Balfour of Burleigh (OMort) — und dass sie sein Geschick bestimmen, so Elisabeth (Ken), Ludwig XII. (QD), König Jakob (Nig), Richard Löwenherz und Saladin (Tal); in geringerem Masse spielt Richard auch im Iv. diese Rolle.

Blosse Freunde des Heldenpaares treten selten auf und haben noch seltener mit der Handlung etwas Wesentliches zu tun. Oft aber steht auf Seite des Heldenpaares eine Persönlichkeit, die durch Alter und Einfluss sich auszeichnet, wie der Schützer der Tradition. So Talbot (Wv), Pleydell (GM, auch Dandie Dinmont), der Herzog von Argyle (HML), Heriot (Nig), der Schotte Crawford (QDurw). Mit eigenartiger Verwendung des Motivs ist einmal auch ein alter Verbrecher (Ratcliffe) Schützer der Heldin (HML), und besonders gern stellt Scott an diesen Platz die noch zu besprechende Regiefigur: Meg Merrilies (GM), Edie Ochiltree (Ant), Elshie (BlDw), Rob Roy, Norna (Pir). Oft steht auch an des Helden Seite ein komischer Diener, der mit ihm das Verhältnis Don Quijote : Sancho, Tom Jones : Partridge fortsetzt; ohne weiteres gehören

hierher Morton und Cuddie (OMort), Nigel und Moniplies, Tressilian und Wayland Smith (Ken), Cleveland und Bunce (Pir), auch Osbaldistone und Fairservice (RRoy), bei dem allerdings das egoistische Element der Partridgefigur ganz überwiegt, ferner auch Ivanhoe und Gurth, Waverley und sein Begleiter Donald Bean Lean. Oder — mit Wegfall des Reisemotivs — Ravenswood und sein komischer treuer Diener Balderstone (BrL), die Bertrams und Dominie Sampson (GM). Leiser klingt das Motiv nach, wenn wenigstens zwei möglichst ungleiche Gefährten zusammen die Reise unternehmen: der kühne Räuber Rob Roy und der feige Regimentszahlmeister Morris, der Ritter Quentin Durward und der Zigeuner Hayraddin, der Landsknecht Dalgetty und der hochländische Sänger Ranald MacEagh (LgMntr), der vornehme Bertram und der Bauer Dandie Dinmont (GM), der unendlich grossartig tuende Piercie Shafton und die Müllerstochter Mysie Happer (Mon) — obwohl hier allerdings auch das Balladenmotiv vom Ritter und Pagen anklingt —, der Kavalier Peveril und der Puritaner — angeblich ist er ein katholischer Geistlicher — Edward Christian-Ganlesse, das brave Bauernmädchen Jeanie Deans und die wahnsinnige Madge Murdockson (HML).

Neben dieser typischen Gruppierung des Abenteuerromans kehrt nun aber auch die Familiengruppierung des Persönlichkeitsromans wieder, die ja auch im Abenteuerroman nicht gefehlt hat (s. o. I 95. 164. 297). Typisch sind dabei Vater, Vormund oder Mutter des Helden (Wv, Mon, Ant, RRoy, Pev, Pir) oder besonders der Heldin (Wv, GM, HML, Mon, RRoy, Ken, Nig, Pev, Pir, Iv, BrL), und an den durch sie vertretenen Familienkreis pflegt sich dann eine weitere Familiengruppe anzuschliessen, die mit ihr mehr oder minder stark kontrastiert wird: die Bradwardines und die Waverleys, die Bertrams und die Mannerings, die Oldbucks und Glenallans, die Familie Cedrics und Isaac-Rebecca, die beiden Linien der Osbaldistones, die Peverils und die Bridgenorths, Mertoun und

die Troils usw. Daraus lässt sich dann leicht der Ausgangspunkt einer Liebesgeschichte gewinnen; vor allem aber dient die Verschiedenheit der Familien in politischer, religiöser und sozialer Beziehung — gelegentlich auch ein Kontrast innerhalb einer Familie (Iv, Mon, HML) — dazu, die Schicksale des Helden mit den allgemeinen historischen Zeitströmungen in Verbindung zu bringen. Neben der grossen geschichtlichen Persönlichkeit und der Regiefigur ist für Scott die Familie das dritte grosse Kunstmittel, um der Schilderung eines Einzellebens einen welthistorischen Hintergrund zu geben.

Als Einzelheit sei noch angemerkt, dass bei der Schilderung einer Familie gelegentlich Richardsons Differenzierung der weiblichen Charaktere wiederkehrt: Minna (Pir) und Jeanie (HML) entsprechen der heroischen Heldin Clarissa, Brenda und Effie der fröhlichen Miss Howe.

2.

Als Charakterzeichner knüpft Scott gleichfalls an die Tradition an. Kaum ein Roman, in dem nicht der typische Held des 18. Jahrhunderts zu finden wäre. Schwer ist dabei allerdings zu sagen, ob Tom Jones oder Grandison mehr als Vorbild gedient hat. Am häufigsten begegnet eine Mischung beider, die von Tom Jones das leicht aufbrausende Temperament geerbt hat, von Grandison die Festigkeit gegenüber allen irgendwie ernstlichen Versuchungen. Der Held Scotts bleibt seiner Geliebten unwandelbar treu auch in Not und Versuchung, und die schwachen Nachklänge des Tom Jonescharakters sind das einzige, was diesem farblosen Porträt ein wenig Leben gibt. Interessanter als diese Mischung der beiden Typen sind ihre Fortbildungen. Das Tom Jonesmotiv der scharfen Männlichkeit wird weitergeführt zur unnötigen Schroffheit (Hector MacIntyre [Ant]). Der Grandison mischt sich — Mackenzie (I 359), Mrs. Radcliffe (I 298), Miss Edgeworth (II 34) waren dabei vorangegangen — mit dem Typus des Wyerley, des selbstlos verzichtenden Helden: Tressilian kämpft unter

Einsetzung seines Lebens für Amy Robsarts Ehre, obgleich er weiss, dass er sie nie gewinnen kann. Schliesslich entdeckt Scott den Tom Jonestypus auch unter seinen schottischen Landsleuten; allerdings in recht charakteristischer Umbildung: Fergus McIvor ist der temperamentvolle, dem Herrn unbedingt ergebene, edle und ehrenhafte Krieger — aber nicht ohne Egoismus (Wv 179. 192). Auch er hat seine Schwäche wie Tom Jones, sie heisst aber nicht Liebe, sondern Ehrgeiz, egoistische Berechnung der Zukunft. Damit hat sich der Tom Jonestypus seinem Gegenpol, dem Sancho-Partridge bemerkenswert genähert; auch der Held kann jetzt berechnend und schlau sein, wenn auch natürlich die alten heldenhaften Züge des physischen und moralischen Mutes geblieben sind.

Für die Heldin hat der Clarissatypus das Muster abgegeben: heroische Tugend, männliche Entschlossenheit und weibliche Feinheit vereinigen sich in ihr. Aber in der ganzen vorausgehenden Entwicklung ist die Heldin bereits zum unbestimmten Musterbild weiblicher Tugenden abgeblasst, so auch ganz überwiegend hier. Deutlicher ist die alte Figur erhalten in politisch-heroischer Ausprägung: Flora MacIvor liebt Waverley; aber ihre Pflicht, der sie so unbedingt ergeben ist wie Clarissa, verbietet ihr an Liebe zu denken, bevor die heilige Sache der Stuarts zu Ende gekämpft ist; sie bringt ihr Herz der politischen Leidenschaft zum Opfer. Auch hier möchte man an eine Einwirkung der heroisch-galanten Sphäre denken, an Charaktere aus Calprenèdes Faramond wie Pulcheria und Gilismène (Kört. 347. 353). Das politische Hindernis ist ersetzt durch das religiöse bei der Jüdin Rebecca des Ivanhoe; hier dürfte jedoch die Clementina des Grandison den Clarissatypus umgestaltet haben; der Unterschied der Religion trennt Rebecca und Clementina von ihrem Geliebten, und am Schluss steht bei beiden edler Verzicht und Abschied von der Welt. Dass Scott sich Mühe gibt, auch für die Jüdin am Schluss des Romans eine Form klosterähnlicher Zurückgezogenheit zu finden (Iv 650), ist

doch wohl ein deutlicher Nachhall der Clementinafigur. Das heroische Element der Rebecca in den Szenen mit Brian du Bois ist dagegen von der Clarissa ererbt. Mit anderem Ausgang, mit Sieg der Menschlichkeit am Schluss, erscheint Flora wieder als Edith Bellenden (OMort). Bedeutsam ist schliesslich, dass Scott eine Clarissa auch im einfachen Bauernkleide kennt; ihre starre Tugend, die sich auf keine Kompromisse einlässt und auf dem einmal eingeschlagenen Wege konsequent weiterwandelt, findet Scott wieder in dem starken Bauernmädchen Jeanie Deans. — Neben der Clarissa steht auch bei Scott Anna Howe: Brenda Troil (Pir) ist allerdings recht schemenhaft; lebenswahr tritt jedoch der Typus hervor (mit starker Annäherung an die Clarissa) in Diana Vernon (RRoy): sie ist schnippisch, satirisch und scharf wie ihr Vorbild; aber sie hat auch die feine Weiblichkeit Clarissas, die nie eine gewisse Grenze überschreitet; sie kann dulden, entbehren und verzichten, und ihre Schicksale, ihre Einsamkeit in verständnisloser Umgebung, die Bewerbung des mächtigen Intriganten Rashleigh, entsprechen ganz dem Clarissatypus. Auch die Fortentwicklung des Typus zum fehlbaren und dabei doch sympathischen Mädchen, die wir im Frauenroman beobachten konnten (II 37 ff. 82 ff.), findet sich hier: Effie Deans, das vertrauensvolle, einfache Bauernmädchen, das dem Geliebten sich blindlings ergibt (vgl. Agnes Primrose I 366), aber dabei doch in seiner Eitelkeit und unschuldigen Freude an allem Äusserlichen so gar nichts Heroisches hat. Ganz der Clarissa genähert ist der Typus in Amy Robsart (Ken): sie hat aus blosser Laune Tressilian abgewiesen und sich Leicester zugewandt; sonst aber ist sie durchaus heroisch; ihre heldenhafte Standhaftigkeit gegenüber den schlimmsten Versuchungen und ihr tragisches Geschick erinnern ganz an Clarissa. Schliesslich kehrt auch Richardsons Olivia della Porretta wieder in dem leidenschaftlich empfindenden, heroischen Mädchen Fenella (Pev), das dem Helden seine Liebe aufdrängt und zuletzt doch verzichten muss.

Auch Lovelace lebt weiter. Am deutlichsten in Leicester (Ken), dem vornehmen Mann mit dem gewinnenden Wesen, der ein Weib zwar lieben kann, aber im Grunde seines Herzens doch ein Egoist ist, für den es nichts Höheres gibt als sein eigenes Selbst, und der zum Verbrecher wird wie Lovelace. Sodann in dem Templer Brian de Bois-Guilbert (Iv) und in Robertson-Staunton (HML), dem Verführer Effies. Bei den zwei letzteren ist die Figur allerdings nach dem Vorbild des Marmiontypus umgestaltet, den Scott selbst aus dem Lovelace geschaffen hatte und der seither bei Byron noch weiter entwickelt worden war. In beiden Fällen ein gross angelegter Mann, genial und tapfer, und im allgemeinen auch mit der Kraft, sich selbst zu beherrschen. Aber beider Wille wird wieder und wieder gehemmt durch die Erinnerung an eine grosse Schuld, die plötzlich wieder vor ihnen steht und sie nicht mehr verlässt; Robertson kann keinen Frieden finden, und Brian de Bois-Guilbert ist schliesslich zum Verächter der Religion geworden, deren Kleid er trägt, und schwankt nicht mehr zwischen Böse und Gut, sondern nur noch zwischen den Extremen verschiedener Leidenschaften. Zur düsteren Gewissensqual ist der Typus herabgestimmt bei Lord Glenallan (Ant) und zur blossen Melancholie bei Guy Mannering.

Besonders reich ist bei Scott vertreten der Fieldingsche Typus des Partridge, diese Mischung von Idealismus und Selbstsucht, von Treue und abergläubischer Feigheit. Aber fast alle Ausprägungen des Typus bilden den alten Charakter in irgend einer Richtung weiter fort. Smolletts idealisierter Partridge, der brave Pipes (s. o. I 169), ist ohne grosse Veränderung übernommen in dem störrischen und dabei so gutmütigen Richie Moniplies, der den Herrn in schlimmste Verlegenheit bringt (zu der Briefgeschichte vgl. S. 125), aber im Gefängnis sich freiwillig wieder bei ihm einstellt. Gurth, der Hörige Cedrics, ist abergläubisch wie Partridge (146), aber dabei wie Pipes tapfer, waghalsig und bei aller gelegentlichen Aufsässigkeit von unwandelbarer

Treue. Alle anderen literarischen Nachkommen von Sancho Pansa-Partridge-Pipes sind freier behandelt. Scott gibt dem treu-egoistischen Diener den Nimbus des Seltsamen: Davie Gellatley (Wv) ist hartnäckig und störrisch, etwas schwachsinnig, aber doch schlau genug, um den Dummen nur dann zu spielen, wenn es ihm gerade so passt (101), und dabei von rührender Anhänglichkeit an seinen Herrn, den Baron Bradwardine; Flibbertigibbet (Ken) ist ein Kobold, dem der Leser gelegentlich ein übernatürliches Wesen zutrauen soll (in dieser Beziehung ist er ein literarischer Abkömmling von Gilpin Horner), zu dem schlimmsten Unfug und Schabernack stets geneigt und doch, wenn es darauf ankommt, mutig und treu. Man möchte an Shakespeares Narren im Lear als Vorbild denken; aber die Abhängigkeit bleibt hier noch zweifelhaft, während sie bei dem treuen Narren Wamba (Iv) ganz deutlich wird.

Hübsch ist der Typus gelegentlich ausgestattet mit Zügen ständischer Satire: so in dem braven und doch so ängstlichen Verwalter Bradwardines, Duncan Macwheeble, diesem unterwürfigen Formenmenschen, der anderen gegenüber zwar stets den Würdevollen spielt — auch dieser Zug der Dienerkomik ist alt, vgl. I 105. 176 — in Gegenwart Bradwardines aber vor Respekt kaum zu essen wagt und beinahe dieselbe Verehrung für lächerlichen Formenkram zeigt wie sein Herr. Ein ähnlicher treukomischer Diener ist Owen, der prächtige, selbstlose Buchhalter der Osbaldistones (RRoy); als richtiger Buchhalter ist er pedantisch und von tiefster Verehrung für Kaufmannsbücher und Zahlen erfüllt. Wie aber schon bei Smollett der lächerliche Partridgetypus gelegentlich einen Stich ins Heroische erhält (s. o. I 169), so auch hier. Pipes schlägt darauf los, wenn jemand seinem Herrn zu nahe treten will, ohne sich darum zu kümmern, wer Recht hat; ebenso hat auch Caleb Balderstone (BrL) kein Gewissen, wenn das Wohl seines Herrn in Frage kommt; sein ganzer Lebenszweck besteht vielmehr darin, diesem durch die erstaunlichsten Lügen in den Augen der Fremden einen

gewissen Nimbus der Wohlhabenheit zu verleihen. In dieser prächtigen Figur ist es Scott gelungen, den alten egoistisch-gutmütigen Typus des Sancho-Partridge fast in sein Gegenteil zu verwandeln; es ist bezeichnend für seine glänzende Vielseitigkeit, dass er in die Umrisse desselben Typus zwei so grundverschiedene Figuren einzuzeichnen versteht wie Moniplies und Balderstone. Dass der Typus auch ins Tragische umgewandelt werden kann, zeigt die düstere Figur der alten Elspeth (Ant), die selbst vor Meineid und Mord nicht zurückschreckt, wenn Lady Glenallan es befiehlt.

Eine glückliche Entdeckung Scotts ist es, dass er den Partridgetypus wiederfindet in einem Charakter, mit dem die frühere Literatur nichts Rechtes anzufangen gewusst hatte, dem Puritaner. Die Kavaliere sahen in ihm den Heuchler schlechtweg, die Rundköpfe den Heiligen; Scott ist der erste, für den sich beides nicht ausschliesst. In den schottischen Puritanern entdeckt er Züge, die bereits in bekannten literarischen Typen vorhanden waren, Züge, die hier an Partridge, dort an den Vicar of Wakefield erinnern. Der alte Cameronianer Deans — um dies vorwegzunehmen — ist deutlich ein neuer Primrose, nur ohne dessen überragende sittliche Hoheit und mit starker Betonung der komischen Elemente, die in dem Vorbild sich nur ganz gelegentlich einmal zeigten. Deans ist wie sein Vorgänger ein Held im Unglück; mit christlicher Ergebung trägt er es, dass seine Tochter Effie — ganz wie Olivia Primrose — auf Abwege gerät; mit der Energie und der Innerlichkeit des Puritaners weist er jedes Paktieren mit dem Bösen zurück, und schliesslich endet alles glücklich; seine Tochter wird aus dem Gefängnis befreit, und der arme Vater gelangt zu mässigem Wohlstande. Aber bei all seiner sittlichen Hoheit ist Deans doch eine komische Figur; die eitle Rechthaberei, die Primrose nur im Punkte der Monogamie zeigte, beherrscht seinen ganzen Charakter: das kleine Häuflein der Cameronianer ist ihm das auserwählte Volk Gottes, mag die Welt auch ziemlich allgemein

über ihren verrückten Fanatismus zur Tagesordnung übergegangen sein, und seine Prinzipientreue fängt an lächerlich zu werden, wenn er für seine Tochter keinen Verteidiger nehmen will, dessen dogmatische Anschauungen nicht von der cameronischen Orthodoxie gebilligt werden. Schliesslich siegt aber doch auch bei diesem puritanischen Starrkopf die Vernunft: als es sich um das Eheglück seiner Jeanie handelt, da findet er — wenn auch nur mit tausend Winkelzügen — doch den Anschluss an den gesunden Menschenverstand und gibt seine Zustimmung zu ihrer Heirat, wenn auch der Bräutigam, Butler, nicht ganz auf dem von der independentischen Dogmatik vorgeschriebenen Wege zur Pfarre gelangt ist. Ein ähnlicher prächtiger Fanatiker, der am Schlusse doch die goldene Brücke zur Realität des Irdischen findet, ist sein Schwiegersohn Butler. Wenn nun aber auch der literarische Ausgangspunkt für beide Figuren deutlich der Vicar of Wakefield ist, so hat doch das Hervortreten des komischen Elementes diesen Typus fast ganz amalgamiert mit einer anderen Puritanerspezies, deren Züge bereits Partridge verkörperte. Deutlich hat der Fieldingsche Charakter nachgewirkt in Andrew Fairservice (RRoy) mit seiner seltsamen Mischung von Frömmigkeit, Treue, Egoismus und Frechheit, der da trinkt, schmuggelt und stiehlt, und all dies mit religiösen Gründen rechtfertigt (252 ff.); das ist ganz der gutmütige Egoist Partridge, nur ist dessen Gutmütigkeit mit religiösen Zügen ausgestattet; beide Charaktere erscheinen auch in derselben Rolle, als realistische Reisebegleiter eines idealistischen Helden. Wenn nun aber Fairservice auf Partridge zurückgeht, so wird dasselbe gelten von einer Figur, bei der derselbe Charakter ohne die traditionelle Rolle dargestellt ist, von dem famosen Schenkwirt Ebenezer Cruikshanks, dessen Frömmigkeit sich mit plattem Egoismus ebenso mischt: er ist empört darüber, dass Waverley am Sonntag reist; um seiner christlichen Gesinnung Ausdruck zu geben, weist er ihn jedoch nicht ab, sondern verlangt höhere Preise (274 ff.).

Bei anderen Puritanertypen tritt dann wieder das Element des Vicar of Wakefield stärker hervor, überall nämlich, wo die starre Prinzipientreue des Gerechten mit der Elternliebe in hartem Kampfe liegt: so in der braven Puritanerfrau Mause Headrigg (OMort), die zwar ihren Sohn ermahnt, den heiligen Covenant um keinen Preis zu verraten, aber doch nicht den Mut findet, ihm das Martyrium zu empfehlen. Aber die leise komischen Züge des edlen Primrose sind hier noch stärker als bei Deans zu beschränkter, zänkischer Bigotterie fortgebildet: diese Entwicklung des Gerechten nach der komischen Seite hin dürfte sicher ein Einschlag der Partridgefigur sein. Dies wird ganz deutlich, wenn der um das Wohl seines Kindes zärtlich besorgte Puritaner gleichzeitig Züge von plattrealistischer Habsucht trägt, wenn Anthony Foster (Ken) zwar fromm ist und habgierig zugleich, dabei aber mit aller Energie die Seele seines Kindes von den Versuchungen freihalten möchte, denen er selbst erlegen ist.

Auch unter den Oddities Scotts sind viele alte Typen noch zu erkennen. Der Picaro liegt vor in Sir Piercie Shafton (Mon) mit seinen abenteuerlichen Schicksalen, Duell, Gefängnis, Befreiung, und auch seiner Sucht, den vornehmen Kavalier zu spielen, wo es doch mit seinem Stammbaum nicht besonders hervorragend bestellt ist; das versuchen Gil Blas und Graf Fathom auch, und beide sind — was Shafton sich wenigstens einbildet — von unwiderstehlicher Anziehungskraft für weibliche Herzen. Auch den rohen Abenteurer Michael Lambourne (Ken) kann man — allerdings nur recht entfernt, denn die Detailzüge fehlen — zum Typus rechnen. Züge Fieldingscher und Smollettscher Kunst trägt der Friedensrichter Inglewood (RRoy) mit seiner jovialen Faulheit, Dummheit und völligen Abhängigkeit von seinen Untergebenen, der es versteht, aus einer harmlosen Kleinigkeit ein Staatsverbrechen zu konstruieren, und in abgeschwächtem Masse auch der Bailie Littlejohn des Antiquars; das rohe, wüste Wesen des Squire Western haben die schottischen Osbaldi-

stones (RRoy), namentlich der Vater, geerbt. Der typische Komödiengeizhals erscheint im Trapbois des Nigel. Der alte Bramarbas liegt vor im Colepepper desselben Romans; aber schon Smollett hatte ihn sehr frei entwickelt: er hatte ihm seinen alten Grundzug der Feigheit genommen, ihn dafür aber mit anderen komischen Zügen ausgestattet; Scott folgt ihm in seinem wilden Soldknecht Sir Dugald Dalgetty (LgMnt), der in der Schlacht das Höchste leistet, aber für jeden zu haben ist, der ihn reichlich bezahlt, und im übrigen nur für die Freuden der Tafel Verständnis hat. Alte Typen (böses Weib und komische Dienerin, Tabitha Bramble und Winifred Jenkins) sind vereinigt in Mrs. Wilson (OMort), der Haushälterin der Mortons auf Milnwood, die auf ihren Titel Mistress sehr erpicht ist, und bei aller sonstigen Gutmütigkeit sparsam ist bis zum Geiz. Eine andere Seite von Mrs. Tabitha, die Heiratslust der ältlichen Dame, lebt fort in der Gräfin Hameline (QD). Die gutmütige, geschwätzige, gern kuppelnde Amme der Renaissanceliteratur (vgl. Julias Amme), die an die Kammerfrauen des Romans ihre wichtigsten Züge abgegeben hatte, erscheint in Charakter und Funktion in der Heiratsvermittlerin Ursula Suddlechop (Nig).

Reich ausgebildet ist der Typus der Pedanten. Da ist der übliche Latein zitierende Schulmeister Holiday (Ken) des Renaissancelustspiels, ferner Saddletree (HML), der Handwerker, der mit juristischer Bildung prunken möchte, Mr. Pembroke, der mit seiner übel angewandten jakobitischen Gelehrsamkeit seinen Schüler Waverley fast ums Leben bringt, Caxon, der Barbier, für den mit dem Aussterben der Perrücken die Welt langsam zu Grunde geht (Ant); alles Pedanten des älteren Schlages, Menschen, deren Leben von einer lächerlichen Marotte beherrscht wird. Aber auch mit Fieldingscher Verklärung des Lächerlichen zeichnet Scott den Pedanten, der zugleich ein Held ist, den Baron von Bradwardine mit seiner komischen Verehrung für Nichtigkeiten. Auch bei diesem Typus zeigt sich Scotts Fähigkeit, in die Umrisse des althergebrachten komischen

Charakters ein völlig neues Porträt hineinzuzeichnen: z. B. bei Jonathan Oldbuck, dem Antiquar. Er ist der typische Pedant: eingebildet auf sein Pseudowissen und ausserdem noch auf Dinge, von denen er gar nichts versteht (er hält sich für poetisch veranlagt 173 f.); für Sachen, die ausserhalb seines beschränkten Gesichtskreises liegen, hat er nur Hohn und Spott, so für alle Bewertung und Deutung von Träumen; er ist ausserdem hart und tyrannisch gegen seine Umgebung. Soweit die alten Umrisse. Hinzugefügt hat Scott noch einige naheliegende Züge, er ist geizig und recht bequem. Aber mit der Kunst eines Cervantes und Fielding hat er all diesen Eigenschaften ein Gegenbild gegeben: der alte Griesgram ist auch weicheren Regungen zugänglich: er hat einmal ein Mädchen geliebt, und er ist gern bereit zu helfen und wohlzutun. Und der beständige Kampf zwischen der natürlichen Menschenliebe und all den kleinen und kleinlichen Eigenschaften dieses Mannes, der über lauter Bedenklichkeiten so schwer zum Handeln kommt, aber alle wirklich grossen Proben endlich doch — wenn auch mit Ach und Krach — siegreich besteht, das gibt diesem Charakter seinen Zauber und das schliesslich doch völlig Originelle. Ähnliches lässt sich sagen von seinem Gegenspieler, Sir Arthur Wardour, der in seiner hochmütigen Verachtung aller Pedanterie und damit auch aller Genauigkeit nicht weniger Pedant ist als jener. Zum selben Typus gehört natürlich der unvergängliche Dominie Sampson, bei dem beide Seiten, das Komische und das Pathetische des Antiquars, bis zum Grotesken gesteigert sind, diese Inkarnation unmöglicher Ungeschicklichkeit und übermenschlicher Treue. Auch darin ist er eine Abweichung vom Gewöhnlichen, dass er einen besonderen Typ des Pedantentums darstellt, den Theologen, der nicht herauskann aus dem beschränkten Ideenkreise seines Faches; in Meg Merrilies erblickt er hartnäckig eine Zauberin, wo doch ihre freundliche Hilfsbereitschaft allen anderen klar ist; mit seiner Einseitigkeit und seiner innerlichen Vornehmheit erinnert er an Pfarrer Adams und

den Vicar of Wakefield. Dieselbe Abart vertreten dann die braven Puritaner Reuben Butler, der alte Deans und Mause Headrigg (s. o. S. 138 ff.). Mit feiner Beobachtungsgabe hat Scott erkannt, dass die Puritaner, die vor ihm niemand recht künstlerisch bewältigen konnte, mehreren älteren Typen der Komik entsprechen: dem guten Egoisten, dem idealistischen, aber dabei leicht komischen Geistlichen und dem Pedanten. Ihre starke Betonung des Gegensatzes zwischen Erwählten und Verworfenen führt zu einem frommen Egoismus, wie ihn Cruikshanks und Fairservice darstellen, ihre gottselige Pedanterie zum Dominic Sampson und (mit stärkerer Betonung des Theologischen) zu Reuben Butler und Deans. Und noch in einen weiteren alten Typus passen sie hinein, in die Gruppe der Intriganten.

Auch die Intriganten und Tyrannen der älteren Kunst kehren bei Scott wieder. Varney (Ken) ist deutlich ein Nachkomme von Shakespeares Jago, seinem Charakter nach — schlau berechnend, ehrgeizig, rücksichtslos — nur teilweise, denn eine gewisse Liebe zu seinem Herrn Leicester ist ihm nicht abzusprechen, desto mehr aber in seiner Funktion: Er ist einst Leicesters Vertrauter und Liebesbote an Amy gewesen wie Jago (73), er liebt sie selbst und versucht mehr als einmal sie zu verführen — er tut also wirklich, was Jago nur im Innersten ersehnt, und als er endgiltig die verdiente Abweisung erfahren hat, erregt er — genau wie Jago — seines Herrn Eifersucht und entlockt ihm den Todesbefehl. Wie Jago bleibt er unbewegt bis zum Schluss, obleich die historische Tradition das Gegenteil berichtete. Rashleigh (RRoy) geht in seiner Figur — er ist hässlich und hinkt (69 f.) — seinem Wesen — unterwürfige Geschmeidigkeit (169 f.), die mit diabolischem Grinsen wechselt (167) — seinen tiefgründigen politischen Plänen (221 f.), bei denen ihn keinerlei ethische Bedenken zurückhalten, ebenso deutlich zurück auf Richard III.; zur Tradition gehört auch bei ihm die allgemeine aber ohnmächtige Abneigung seiner ganzen Umgebung; jedermann durchschaut ihn, aber niemand wagt

es, gegen ihn etwas zu unternehmen (182, auch 203). Ein niedriger, brutaler und feiger Tyrann, Fieldings Gefängniswärtern (s. o. I. 141 f.) nachgebildet, ist der in gleicher Funktion erscheinende Mac Guffog (GM). Weiter begegnet der rücksichtslos egoistische, seine Ziele auch über Leichen verfolgende Tyrann des Sensationsromans (s. o. S. 302): In hoher Stellung entsprechen dem Typus der Normanne Frontdeboeuf (Iv), der ebenso wie Mazzini (SicR) die Heldin bedrängt und schliesslich der Rache seiner Geliebten (Ulrika-Urfrid) zum Opfer fällt und der ihm sehr ähnliche Verführer und Intrigant Dalgarno (Nig): in bürgerlicher Stellung — vermischt mit dem Smollettschen Typus des habgierigen Advokaten (s. o. S. 193) — der ränkespinnende Glossin (GM). In abgeschwächter Form auch der Staatsmann William Ashton (Ken), für den die eigene Tochter nur ein Spekulationsobjekt ist. Auch diesen Typus findet Walter Scott unter den Puritanern wieder, nach ihm bildet er Edward Christian (Pev), für den seine Tochter Fenella auch nur ein Mittel ist, um seine religiöse und persönliche Rache durchzuführen. Hierher gehört dann schliesslich auch der düstere Fanatiker Balfour of Burley, der jedes Gefühl der Menschlichkeit seinem religiösen Irrwahn zum Opfer bringt, sich die Blutgier geradezu zur Pflicht macht (67) und in religiös-visionärem Wahnsinn endet (cap. LXIII).

Mehr auf die Tradition der heroisch-galanten Gattung in Drama und Roman deuten bei Scott der strenge Vater (Cedric, Osbaldistone — auch Deans gehört mit einer Seite seines Wesens hierher) und die starke, oft auch intrigierende Herrscherin, die ihren weitausgreifenden Plänen alle menschlichen Interessen unterordnet, so die Gräfin von Derby (Pev), die alte Gräfin Glenallan (Ant), ähnlich Rob Roys Gattin. Bei der Königin Elisabeth (Ken) fällt der historische Charakter ohne weiteres mit dem literarischen Typus zusammen. Eine interessante selbstständige Fortbildung der Tradition ist die kluge und dabei zurückhaltende Lady Ashton, die alle Fäden der Geschichte

lenkt, ihrem Manne geistig weit überlegen ist, ihn aber immer in den Vordergrund rückt und so tut, als ob sie nur Werkzeug in seiner Hand wäre (BrL 26 f.).

Hiermit dürften die literarischen Typen aufgezählt sein, die deutlich bei Walter Scott nachleben. Ihre Zahl ist nicht gering, und ein sehr bedeutender Teil der Romanfiguren des grossen schottischen Dichters lässt sich auf literarische Tradition zurückführen. Ist er darum weniger originell? Doch wohl nur bei seinen Helden und Heldinnen, die zum grössten Teil nur traditionell sind, mit denen er sich nicht viel Mühe gibt. Er übernimmt sie als gegebene Grössen, die zum Roman gehören, an denen aber sein Herz nicht hängt. Wie anders entfaltet sich seine schöpferische Gabe bei den Charakteren, für die er wirkliches Interesse fühlt! Erstaunlich gross ist hier seine Fähigkeit, die alten Typen zu variieren, immer dieselben grossen Umrisse des Charakters in anderer Ausprägung wiederzuerkennen. Wie verhältnismässig gering ist die Variation des Partridgetypus bei Smollett, und welche Fülle von Charakteren hat Scott aus ihm entwickelt, Charaktere, die äusserlich kaum gemeinsame Züge zu tragen scheinen wie Moniplies und Balderstone und doch denselben literarischen Stammbaum haben. Und dies feine Gefühl für kleine Varietäten desselben grossen Typus hilft ihm auch, menschliche Erscheinungen künstlerisch zu bewältigen, die bisher bereits die Aufmerksamkeit erregt hatten, die aber noch nicht literarisch ausgedeutet waren — wieder, indem er alte Werte in neuem Gewande in ihnen erkennt. Der Puritaner ist nicht neu in der Literaturgeschichte; aber er war behandelt worden mit leidenschaftlicher Voreingenommenheit, mit staunender Begeisterung oder empörter Feindschaft; Scott musste kommen, um zu zeigen, dass er gar keine seltsame Erscheinung ist, sondern in gewisse längst bekannte und künstlerisch schon gewürdigte Kategorien menschlichen Wesens gehört, dass er ein 'guter Egoist' sein kann, ein 'guter Pfarrer', ein Pedant und ein Intrigant zugleich, dass er mit einem Sancho Pansa, einem Primrose

einem Magister Holofernes, einem Richard III. verwandt ist. Man kann eine solche Entdeckung ruhig eine literarische Neuschöpfung nennen. Der Künstler, der in dem zwar bekannten, aber bisher unbestimmten Exemplar 'Puritaner' die Merkmale von vier bekannten Gattungen findet, leistet für unsre Menschenkenntnis dasselbe, wie der Künstler, der zuerst auf dies neue Exemplar des genus humanum aufmerksam geworden war.

Aber auch in dem letzteren Sinne hat Scott als Neuschöpfer zu gelten. Er hat nicht nur ältere Entdeckungen künstlerisch verwertet, sondern auch selbst neue Menschentypen gefunden. Sein Puritaner hatte Vorstufen bei Defoe (s. o. I 37 f.), seine Bauern sind so gut wie völlig neu. Mackenzie hatte im Man of the World einen braven Mann aus einfachem Stande und bäuerlicher Umgebung geschildert (s. o. I 359), aber ohne irgend welche charakteristischen Züge des Bauernmilieus. Robert Burns hatte in seinen Gedichten bedeutsame Eigenschaften des Bauernstandes hervorgehoben, seine Einfachheit und Frömmigkeit, seine Liebe zur Familie und zu seinen Haustieren. Scott folgt ihm auf diesem Wege — aber man kann ihn doch nicht wohl einen Nachahmer von Burns nennen; es ist doch ein Unterschied, einzelne Züge begeistert zu preisen und eine lebenskräftige Gestalt plastisch hinzustellen; der Lyriker kann den Epiker anregen, aber niemals seine Arbeit vorwegnehmen. Aber auch bei dieser Neuschöpfung ist die Vorzeit nicht ohne Einwirkung geblieben. Auch hier besteht die Neuentdeckung wesentlich darin, dass der neue Charakter in die bestehenden Kategorien eingeordnet wird. Allerdings passt auf den Bauer keiner der alten Typen ganz, wohl aber ist er eine interessante Mischung des Tom Jones- und Partridgetypus. Dandie Dinmont (GM) ist ein offener, sympathischer, freundlicher Mensch, hilfsbereit und unerschrocken wie Tom Jones, wie jener der Helfer in aller Not seiner Mitmenschen und von seltener innerer Vornehmheit (237 f.) — aber auch schlau berechnend und von einer lächerlichen Prozesswut (349 ff.) — also,

obgleich ihm nicht das Geld die Hauptsache ist, sondern das, was sein dicker Bauernschädel Ehre und Liebe zum Land nennt, ein Mann der Realitäten und ein Egoist wie Partridge. Hinzugefügt hat Scott einige Burns'sche Züge: Liebe zur Familie und zur Tierwelt. Der zweite eingehend porträtierte Bauerncharakter, Hobbie Elliott (BlDw) ist zunächst seiner Funktion und dem Charakter nach ganz ein Tom Jones: der übliche sympathische, edelmütige, junge Held, der seine Geliebte zuerst verliert und dann wiederfindet; auch in Einzelheiten: er ist etwas stürmisch und leicht erregt (425, 427), will lieber verhungern, als dass er von einem Verräter Geld annähme (430) und die feine Art, wie er sich dankbar erweist, ist besonders charakteristisch (520). Aber in seiner abergläubischen Geisterfurcht, die in dem schwarzen Zwerge Elshie durchaus ein übernatürliches Wesen erblicken will, ist er wieder ganz Partridge und der Typus des 'guten Egoisten' tritt deutlich zu Tage, wenn er Elshies Gold zwar erst abweist, dann doch annimmt, ja erbittet, allen religiösen Skrupeln zum Trotz und dabei doch ängstlich darauf bedacht ist, durch die Hülfe des angeblichen bösen Geistes sein Seelenheil nicht zu gefährden (434 ff. 438). Damit sind die eigentlichen Bauerncharaktere Scotts erschöpft; die Mucklebackits (Ant) sind nur Episodenfiguren (ausserdem eine Fischerfamilie), und der Bauer Deans (HML) hat wenig speziell bäuerliche Züge: er ist ganz als Puritaner gefasst; seine Tochter Jeanie ähnlich als — nur dem bäuerlichen Milieu angepasste — Clarissa; ihrer Schwester Effie fehlen die bäuerlichen Eigenheiten ganz.

Neu ist ferner eine Gruppe von Gestalten, für die in der Literatur bisher nur recht spärliche Andeutungen vorlagen, deren Neuschöpfung daher ohne weiteres für Scott in Anspruch genommen werden muss. Und zwar handelt es sich hier um einen völlig neuen Typus, der weder eine Kombination bereits bekannter Typen darstellt wie der eben betrachtete, noch sich — in der überwiegenden Mehrzahl seiner Figuren — auf eine Anzahl bereits

10*

bestehender Gruppen verteilen lässt. Es sind dies die Geheimnisvollen, die Parias der Gesellschaft, der Bettler Edie Ochiltree (Ant), die Zigeunerin Meg Merrilies (GM) und ihr Landsmann Hayraddin (QD), die Schwachsinnigen und Wahnsinnigen Davie Gellatley (Wv), Goose Gibbie (OMort), Madge Wildfire (HML), Allan Mac Aulay (LgMntr), Alice Gourlay (BrL), Flibbertigibbet (Ken), Norna (Pir), die taubstumme Fenella (Pev), der Menschenhasser Elshie (BlDw), die verstossene Dirne und Verräterin Urfrid-Ulrika (Iv). Charakteristisch für Scotts Auffassung all dieser Figuren ist der seltsame Gegensatz zwischen ihrer äusseren Erscheinung und ihrer inneren Bedeutung: sie sind die Mächtigen, mögen die Menschen sie auch ausstossen und unterdrücken; wir werden noch sehen, wie Scott aus dieser Auffassung ein mächtiges Kompositionsmittel gewinnt. Dieser Standpunkt hat seine Vorgeschichte. Die Kleinen und Verachteten sind die guten und wahren Menschen — das hatte Burns immer wieder gepredigt im Hinblick auf den Bauernstand seines Landes, ähnliches hatte im Roman Mrs. Inchbald gezeigt oder wenigstens zeigen wollen — Scott geht weiter und nimmt dasselbe in Anspruch für die Bettler und Zigeuner, die Niedrigsten der Niedrigen, an die Burns nur gelegentlich — etwa in der Jolly Beggars und der ersten Epistel an Davie — einmal gedacht hatte und auch für die Schwachsinnigen Davie und Madge. Seine Stellung ist somit dieselbe, wie sie Wordsworth im Idiot Boy (1798) proklamiert: die Schwachen im Geiste stehen unter besonderem göttlichen Schutze. Interessant ist dabei, wie Scott einerseits versucht, das Seltsame und Uebernatürliche aus diesen Charakteren nach Möglichkeit zu eliminieren und dabei ihnen doch andererseits einen gewissen magischen Schimmer verleiht. An und für sich ist an Meg Merrilies nichts merkwürdiges: ihre Macht beruht auf natürlicher Begabung und auf dem Zusammenhalt der Zigeuner untereinander und ähnliches gilt von Edie Ochiltree; Davie Gellatley und Flibbertigibbet sind etwas schwachsinnige

Jungen, die aber vernünftig genug sind, um diesen Schwachsinn vorzuspiegeln, wenn sie ihren eigenen Willen durchsetzen wollen. Und gar bei Elshie und Ulrika ist alles völlig klar: der eine hasst die Menschen, aber hat Mitgefühl für einzelne, die von der allgemeinen Zeitkrankheit des Egoismus nicht befallen sind, und Ulrika ist ein von Gewissensbissen gequältes Weib. Hayraddin und Fenella sind geschickte Spione, Norna ist infolge heftiger Gemütserregung wahnsinnig geworden und Allan Mc Aulay steht auf der Grenze zwischen einem jähen, gelegentlich in Krämpfen ausbrechenden Temperament und krankhafter Epilepsie. Bei Alice Gourlay ist schliesslich überhaupt nichts merkwürdiges zu finden; sie ist eine alte Frau von etwas seltsamem Wesen. Aber systematisch versucht Scott, während er logisch völlige Klarheit schafft, dem Leser doch ein unbestimmtes Gefühl zu geben, dass etwas Seltsames, Übernatürliches an diesen Personen hafte. Es ist eine suggestive Beeinflussung des Lesers, die ihn zeitweilig vom logischen Denken ablenken soll und tatsächlich ablenkt; darüber wird im Kapitel über Scotts Handlungsführung noch zu reden sein. Dazu müssen dienen Äusserlichkeiten der Gestalt, imponierende Grösse (Meg, Edie, Norna, Alice), männliche Züge und befehlender Gesichtsausdruck (Meg, Norna, Alice), körperliche Fehler (Alice ist blind, Elshie verwachsen), ein irrer, furchtsamer Blick (Allan), Liebe zur Einsamkeit (Allan, Elshie), eine seltsame Behausung (Elshie, Norna), unbändiges Temperament (Allan, Fenella), leidenschaftliche Liebe zu Tieren und Hass oder Abneigung gegen die Menschen (Elshie, Hayraddin), ein hartnäckiger, durch nichts zu brechender oder abzulenkender Wille, verbunden mit seltsam scharfer Beobachtungskraft und aussergewöhnlicher Fähigkeit (Fenella, Allan) oder auch seltsame Narrenspossen (Gellatley, Flibbertigibbet). Gelegentlich auch eine seltsame Vertrautheit mit den Elementen, verbunden mit abergläubischen Naturzerimonien (Meg, Hayraddin, vor allem Norna), Prophezeihungen (Norna, Allan, Elshie, Meg), auch ein absichtlich

irreleitender Vergleich: Fenella huschte mit allen Zeichen des Jammers, eine Lampe in der Hand, vor dem Helden hin – war sie vielleicht der Hausgeist, der sein bevorstehendes Ende anzukünden hatte? (Pev 308). Vor allem aber ist es das plötzliche Auftreten dieser Personen an den entscheidensten Momenten der Handlung, das ihnen eine Art Nimbus geisterhafter Allgegenwart verleiht. Aber immer sind es nur Augenblicke, an denen der Leser suggestiv zum Glauben an etwas Geheimnisvolles gezwungen wird; dann tritt die nüchterne Logik der Dinge wieder in ihre Rechte. Es ist weder Coleridges Suchen nach Geheimnissen in der Natur noch Wordsworths Drang, hinter dem Sichtbaren und Niedrigen ein geheimnisvolles höheres Walten zu erkennen; sondern ganz unverbunden stehen nebeneinander die logische Klarheit des Rationalisten und das Bedürfnis des Romantikers nach den Schauern des Geheimnisses. Es sind zwei verschiedenartige Wege der Auffassung eines Objektes: der eine ist der selbstverständliche und immer betretene, der andere angenehm zu wandeln für gewisse Stunden poetischer Erbauung. Es gibt Augenblicke, in denen auch der aufgeklärte Philosoph das Zwielicht der Illusion dem ruhigen Licht des Verstandes vorzieht. Walpole, Mrs. Radcliffe und Lewis, die ganze ältere Schule wollen den Leser schrecken, Scott will ihm ein angenehmes Gruseln verschaffen; er wagt es offen als sein Ziel auszusprechen — *to enjoy a ghost story* (Margaret's Mirror, Border Edition XXIV 618. 619). So hat dann bei ihm doch der Rationalismus über romantischen Überschwang gesiegt. Nicht in der Art von Mrs. Radcliffe, die mit einigen Gewaltstreichen die Unbekannten der verwickelten Gleichung am Schlusse überraschend eliminiert, sondern mit einem feineren Effekt, bei dem der ganze Komplex von seltsamen Werten bleibt wie er ist, nur dass ihm in aller Stille ein negatives Vorzeichen gegeben wird. Auf das Publikum übte diese Technik einen starken Reiz aus. Der übliche Commonsense-Philister fühlte sich beleidigt, wenn ihn Coleridge an Geisterschiffe und Stimmen der

Lüfte glauben machen wollte; aber es war eine angenehme Sensation, für einen kurzen Augenblick in Meg Merrilies oder Norna ein übernatürliches Wesen zu sehen, die Schauer der vierten Dimension zu spüren, ohne dass man sich im übrigen an der gewohnten rationalistischen Allwissenheit irre machen liess.

Neben diesen Typen findet sich dann auch noch eine Reihe von Einzelfiguren, die doch wohl als Urschöpfungen betrachtet werden müssen. Mit der Möglichkeit wird ja allerdings zu rechnen sein, dass für diese oder jene Gestalt noch ein literarischer Zusammenhang nachgewiesen werden wird; aber einzelne Entdeckungen dieser Art dürften nichts daran ändern, dass Scott auch neue Einzelcharaktere sieht, wo ein literarischer Typus ihn nicht unterstützt.

Da wären zunächst zu nennen historische Porträts, die Scott mit künstlerischer Intuition aus den Quellen hat erstehen lassen: Königin Elisabeth, die allerdings mit einem literarischen Typus ohne weiteres zusammenfiel (s. o. S. 144), und ganz individuell gezeichnet König Jakob I., Ludwig XII., Olivier le Daim, de la Marck — auch (obgleich weniger plastisch) Karl II. von England. Dann einige historisch eingekleidete, aber nicht historisch bedingte Charaktere des Ivanhoe, der wild-fröhliche Naturbursche Friar Tuck, dessen übersprudelnde Lebensfreude immer wieder die Grenzen überspringt, die sein Stand ihm zieht — mit moderner Juristenperücke versehen, heisst er Justice Pleydell (GM) — und der bloss gemütliche Epikureer Aymer, der ängstliche, geizige und dabei doch leidlich gutmütige Jude Isaac von York. Ferner die historisch mögliche, aber doch rein Scotts Phantasie - und dazu der Balladendichtung? vgl. Abramczyk 103 — entstammende Gestalt des Athelstane, des schwerfälligen braven Mannes, der zu seinem höchlichen Missbehagen in die Laufbahn eines Freiers und politischen Prätendenten hineingedrängt ist. Ein wenig macht sich allerdings auch hier die Tradition geltend: Tuck, Aymer, Isaac, Athelstane sind humoristisch gefasst als Menschen mit sehr sympathischen und doch recht barocken Zügen

— das ist die Auffassung des menschlichen Lebens, die Cervantes in der englischen Literatur zur Herrschaft gebracht hatte. Dieser Art literarischer Beeinflussung konnte auch ein Scott nicht entgehen; sie hat ihn sehen gelehrt, sie hat seine Beobachtungsgabe eingestellt auf eine gewisse immer wiederkehrende Kombination von Charakterzügen; aber die Fülle der Gestalten, die er so zum Leben erweckt hat, ist darum nicht weniger seine eigene Schöpfung. Dann weiter — ebenfalls gesehen mit dem Humor eines Cervantes: die schottischen Hochländer Evan Dhu und Callum Beg (Wv) mit ihrer rührenden Treue, ihrer unheimlichen körperlichen Leistungsfähigkeit und ihrer völligen Unzugänglichkeit für andere moralische Gesichtspunkte als das Gebot ihres Herrn; die schottischen Lairds, von denen Dumbiedikes (HML) mit seiner unbeholfenen Gutmütigkeit der charakteristischste ist. Sodann die Kleinbürger. Man kann nicht sagen, dass für ihre Auffassung Miss Burneys Tradition Scott viel gegeben hätte. Gewiss tritt die Eitelkeit der kleinen Leute und ihre Sucht nach Höherem auch bei ihm hervor; aber sie konnte keinem Beobachter entgehen und ist längst nicht das Entscheidende. Sie haben für Scott eigentlich kein bestimmtes Kastenzeichen. Er verteilt sie unter die bestehenden Typen: die Pedanten (Saddletree s. o. S. 141), die Partridges (Macwheeble s. o. S. 137), die geizige Alte (Mrs. Wilson S. 141), und gibt dazu eine Reihe von individuellen Porträts: die ewig neugierige, dabei gutmütige Mrs. Glass (HML), die ängstliche, durch ihre Hartnäckigkeit ihre Umgebung zur Verzweiflung treibende Mrs. Dutton (HML), die rohbrutale, herrschsüchtige Mrs. MacGuffog (GM), dann der Bailie Nicol Jarvie mit seiner Mischung von schönen und lächerlichen Zügen: Eitelkeit und Gutmütigkeit, vulgärer Derbheit, klarblickendem Egoismus, freundlicher Hilfsbereitschaft, Pedanterie und schlauem Geschäftssinn. Oder Triptolemus Yellowley (Pir): eingebildet bis zur kindischen Eitelkeit, ein plänemachender Phantast, dem zur Ausführung alles mangelt: Mut, praktischer Sinn und die Fähigkeit, sich

von seinem geliebten Gelde zu trennen, dazu seine ganz hausbackene, schmutzig geizige Schwester — in dieser Gegenüberstellung kommt allerdings literarische Tradition (Don Quijote : Sancho) wieder zum Vorschein. Auch in die Verbrecherwelt steigt er gelegentlich hinab: da zeigt er uns den wüsten und dabei ganz freundlichen Hildebrod (Nig), den Betrüger Dousterswivel, der allmählich anfängt, an seinen eigenen Schwindel zu glauben (Ant), den verschlagenen Verbrecher Ratcliffe (HML), der ehrlich geworden ist, aber nach allen Seiten hin laviert, es mit seinen ehemaligen Genossen nicht ganz verderben will und dabei doch auf Seiten der Gerechtigkeit steht und seine gelegentlichen gutmütigen Anwandlungen hat.

Zu den grössten Leistungen Walter Scotts auf dem Gebiete der Charakterkunst gehört es schliesslich, dass er den schottischen Nationalcharakter für die Literatur entdeckt hat. Allerdings bringt er längst nicht überall das nationale Element zum Ausdruck. Seine Helden sind meist ganz konventionell: wer möchte in Nigel, in Peveril, in Lovel (Ant) den Schotten erkennen und in Waverley oder Osbaldistone den Engländer, und mit den Heldinnen ist es ähnlich. Im Grossen und Ganzen ist das nationalcharakteristische Element nur zu finden bei den Nebenpersonen — eine Ausnahme machen die kleinen Erzählungen: The Laird's Jock, the two Drovers. the Highland Widow. Das ist also im wesentlichen der Standpunkt von Miss Edgeworth; es ist merkwürdig, wie ungern dieser reiche Geist die Wege der Tradition verlässt. Nur einmal hat er sich wie jene in Castle Rackrent zur vollen Höhe des kulturhistorischen Romans erhoben: im Heart of Midlothian, das doch wohl von all seinen Schöpfungen die grösste ist, steht das Nationale ganz im Mittelpunkt der Erzählung: die Heldin selbst ist ein stark ausgeprägter nationaler Charakter, und mit Ausnahme von Effie und Robertson-Staunton begegnet nicht eine einzige irgendwie bedeutende Figur, die nicht ebenfalls deutliche nationale Züge trägt. Um so seltsamer ist seine traditionelle Befangenheit in

den übrigen Romanen, wo er hier doch deutlich sein originelles Können zeigt.

Was hat nun Walter Scott als typisch für den schottischen Charakter entdeckt?

Er ist zunächst komplizierter als der des Iren. Maria Edgeworth hatte für so verschiedene Menschen wie Thady Quirk, King Corny und Ulick O'Shane doch eine gemeinsame Formel gefunden: das Leben im Moment. So gleichmässig sind die Schotten nicht. Jeanie Deans und Jonathan Oldbuck, Andrew Fairservice und Evan Dhu lassen sich nicht so leicht unter einem einzigen Gesichtspunkt begreifen.

Aber doch ist den meisten von ihnen etwas gemeinsam: ein starker Idealismus und ein gleich stark ausgeprägter Tatsachensinn. Der Idealismus entspringt meist der religiösen Quelle: das religiöse Bewusstsein gibt einer Jeanie, einem Deans die gewaltige innere Kraft, es zeigt sich bei Deans und Butler verzerrt zu seltsam verschrobener Spekulation, bei Balfour und Mause Headrigg vergröbert zu wildem Fanatismus, bei Andrew Fairservice wenigstens als ein Gewand, mit dem er seine mancherlei Sünden umkleidet und das er mit anmasslicher Dreistigkeit zur Schau trägt. Gelegentlich nimmt der Idealismus auch andere Formen an: er ist gutmütige Hilfsbereitschaft bei Dandie Dinmont, bei Nicol Jarvie, bei Jonathan Oldbuck, bei letzterem und bei Arthur Wardour dazu gepaart mit wilder Hypothesenjägerei, die genau so unduldsam und phantastisch ist wie die Theologie der Puritaner; und nicht minder bei Bradwardine, nur dass er sich die schottischen Adelstraditionen als Objekt erkoren hat. Bei den wilden Hochländern Evan Dhu und Callum Beg wird der Idealismus zu heldenhaftem Todesmut, zu furchtloser Aufopferung für den Willen des Häuptlings, bei Rob Roy zu schrankenlosem Freiheitsdrang, der sich in moderne Staatsverhältnisse nicht fügen kann.

Und dabei doch ein ausgesprochener Tatsachensinn. Bei Jeanie Deans, dem unerfahrenen Bauernmädchen, ein

erstaunlich klares, zielbewusstes Handeln, das die verwickeltsten Verhältnisse mit ruhiger Sicherheit entwirrt. Bei den Hochländern eine völlige Unzugänglichkeit für alle ethischen Gesichtspunkte, mit Ausnahme des einen, in dem ihr Idealismus sich erschöpft. Bei Deans und Butler trotz aller theologischen Verschrobenheit immer doch die Gabe, im letzten Moment und oft in überraschender Weise den Anschluss an die Forderungen der Wirklichkeit zu finden, bei Jarvie und Oldbuck eine höchst materialistische Abneigung gegen das Geldausgeben und — wie bei Wardour — eine fast kindliche Eitelkeit. Auch Bradwardine und Mause Headrigg machen schliesslich ihren Frieden mit den Realitäten des Daseins. Und bei Fairservice ist der krasse Egoismus Lebensprinzip. So verschieden diese Schotten sein mögen, diese Mischung von stark ausgeprägtem Idealismus und Realismus ist ihnen doch allen gemein.

All diese eigenartigen Erscheinungen schottischen Lebens hat Scott als erster beobachtet und registriert, ohne dass Tradition ihn darauf hingewiesen hätte. Und die sonderbarsten von ihnen, die wilden Hochländer wie Balfour, hat er auch reproduziert, ohne dass er sie an einen bestehenden Typus angelehnt hätte. Sonst aber hat er sie — freilich mit einer Fülle plastischer Züge — in die bereits bestehenden Umrisse eingezeichnet: für Jeanie Deans hat ihm Clarissa zum Rahmen gedient; darum hat er ihr nicht nur einen glücklichen Liebhaber, sondern auch einen unglücklichen, komischen vom Typus des Solmes an die Seite gestellt (Dumbiedikes). Und für die Puritaner konnte neben dem alten Pedanten, dem Vicar of Wakefield und dem Intriganten ohne weiteres als Rahmen dienen der Partridgetypus, die Mischung von Gutmütigkeit und Egoismus — wir sahen (S. 139), wie einer von ihnen, Fairservice, auch in der Rolle des Partridge erschien — und auch die Pedanten ohne stark religiösen Zug, Oldbuck und Jarvie, fügten sich ohne weiteres in diese traditionellen Umrisse. Das ist vielleicht die wichtigste Leistung.

die jene Fieldingsche Figur in der englischen Literaturgeschichte vollbracht hat: sie half dem Engländer erkennen, dass die gutmütigen Egoisten in Grossbritannien nicht Einzelfiguren sind, sondern dass sie mindestens in einer grossen religiösen Gemeinschaft in den allerverschiedensten Abarten vorkommen.

3.

Unsere Aufmerksamkeit muss noch in Anspruch nehmen Scotts Kunst, seine Personen zu charakterisieren; denn es gibt vielleicht keine Seite seiner dichterischen Technik, die so deutlich zeigt, wie er alte Methoden sich innerlich zu eigen macht, wie er sie zu variieren und fortzubilden imstande ist. Seine Charakterisierungstechnik hat er gelernt von Richardson, Smollett und — in geringerem Grade — von Fielding, aber er hat sie ausserordentlich vielseitiger und eindrucksvoller gestaltet.

An Fielding erinnern zunächst einige Kleinigkeiten. Die Namen neu auftretender Personen werden nicht sofort, sondern gelegentlich erwähnt (so Davie Gellatley Wv 73), und wo der Autor zu direkter Charakteristik greift, liebt er es, kleine Einzelzüge des Charakters nach und nach einzeln vorzubringen, jedesmal als Einleitung zu einer charakteristischen Handlung. So wird Oldbuck durch kleine Einzelzüge porträtiert: *[He] was habitually parsimonious, but in no respect mean* (Ant 21), *For this good old gentleman had . . acquired a delight in building theories out of premises which were often far from affording sufficient ground for them* (172), *. . like many other men . . he had a secret ambition to appear in print* (175). Im Grossen und Ganzen ist aber Richardsons und Smolletts Methode, mehr indirekt durch Handlung zu charakterisieren, für ihn massgebend gewesen, jedoch ohne jede Einförmigkeit ist sie in der mannigfaltigsten Weise ausgestaltet und kombiniert mit Fieldings Technik der doppelten — vorbereitenden und ausführenden — Charakteristik, und auch an ganz direkter Charakteristik fehlt es nicht.

Direkte Charakteristik wird z. B. ganz im herkümmlichen Sinne verwendet. Der Geistliche Blattergowl (Ant 412) oder der Amatörjurist Saddletree (HML 54) werden bei ihrem ersten Auftreten eingehend dem Leser beschrieben, und gelegentlich wird diese Methode auch verwendet bei Hauptpersonen wie Flora MacIvor (Wv 190ff.) oder Lucy Ashton (BrL 39). Eine Variation der herkömmlichen Methode ist es, wenn die direkte Charakteristik aufgespart wird bis zu einem bedeutsamen Moment: Rebeccas Charakter schildert der Dichter erst vor der Szene, in der sie heldenmütig die Zudringlichkeiten des Templers abweist (Iv 305). Oder — diese Methode wird allerdings nur in Verbindung mit anderen verwendet — Mithandelnde übernehmen die Charakterisierung: sie unterhalten sich über einen Charakter des Romans, der dadurch plastischer hervortritt, so urteilt Talbot über Rosa und Flora (Wv 468 f.), die Frauen über Waverley (472 f.); wir haben diese Methode im Briefroman Richardsons bereits kennen gelernt. Oder — das ist allerdings selten und dient hauptsächlich der äusseren Beschreibung — charakteristische Einzelzüge einer Persönlichkeit werden mit denen einer anderen kontrastierend verglichen, so Glenallan und Ochiltree (Ant 376), Rob Roy und seine Frau (522), Waverley und Bradwardine (107 f).

Oder Scott charakterisiert indirekt. Dann ist gewöhnlich — wie schon bei Richardson und Smollett — gleich das erste Auftreten seiner Personen charakteristisch. Wir lernen den jovialen Advokaten Pleydell (GM) in einem wilden Bachanal kennen, Edgar Ravenswood (BrL) zeigt gleich in der ersten Szene seine kaltblütige Unerschrockenheit.

Eine dritte Methode ist die der Selbstcharakterisierung, wie sie auch früher schon gelegentlich auftauchte. Sie ist auch bei Scott selten: wir finden sie im Rob Roy, wo allerdings wenigstens zu Anfang die Fiktion der Briefeinkleidung gewahrt ist, die diese Form der Charakteristik erträglich macht; sie wirkt ferner nach in der Einführung des Landsknechtshauptmanns Dugald Dalgetty; es passt zu seinem geraden, jovialen Wesen, dass

er selbst seine ganze Vorgeschichte und damit auch seinen Charakter mit aller Ausführlichkeit auseinandersetzt — hier hat auch die Form der Charakteristik etwas Charakteristisches (LgMnt cap. II).

Scotts gewöhnliches Verfahren besteht nun in einer Kombination der ersten und zweiten Methode: charakteristische Handlung im Moment des ersten Auftretens wird verbunden mit direkter Charakterisierung. Der Leser erhält auf diese Weise den vollen Eindruck des Selbstbeobachteten und Selbstgefundenen, eine plastische Szene prägt sich seinem Gedächtnis ein, aber seine Beurteilung des neuen Charakters wird doch gelenkt und zum mindesten bestärkt durch des Dichters orientierende Worte. Dabei sind verschiedene Wege möglich. Entweder wird das Hauptgewicht auf des Dichters orientierende Beschreibung gelegt, dann geht sie voran, und wird durch charakteristisches Auftreten des Beschriebenen bestätigt und ergänzt, oder die charakteristische Handlung ist das Wichtigere, sie wird zuerst gegeben und dann vom Dichter kommentiert.

(I) Im ersten Falle wird z. B. die Vorgeschichte des Barons Bradwardine mit voller Ausführlichkeit dargestellt (Wv 47 ff.) — sie führt zu seiner Charakteristik (78 ff.) und sein erstes Auftreten passt dann ganz zu des Lesers Erwartung; er ist freundlich und dabei etwas ungeschickt, und beginnt sofort seine pedantische Gelehrsamkeit auszukramen. Beliebt ist ferner eine kleine Variation dieser Methode: der Vorgeschichte des Dichters werden einige kurze Andeutungen über die neue Persönlichkeit vorausgesandt, so dass die Charakteristik sich mit starker Steigerung in drei Absätzen vollzieht: 1) kurze Erwähnung, 2) Vorgeschichte und direkte Charakterisierung, 3) charakteristisches Handeln beim ersten Auftreten, also plastischer Eindruck, so bei Sir Arthur Wardour (Ant 46. 53 ff. 60 ff.). Oder eine andere Variation mit gleichem Effekt: wenn ein besonders charakteristischer Einzelzug dargestellt werden soll, so wird er bei der allgemeinen Charakterisierung

noch aufgespart und dann in derselben Weise wie der ganze Charakter mit allmählicher Steigerung vorgetragen: allerhand Gespräche orientieren uns über Wardours Ausgrabungswut (Ant 150. 163 f.) und dann sehen wir ihn mit Dousterswivel in den Ruinen (cap. XXI). Oder das Moment der direkten Charakteristik durch den Dichter wird glücklich variiert, indem die Vorgeschichte einer der handelnden Personen in den Mund gelegt und so die direkte Belehrung so weit wie nur möglich belebt wird: Bevor Waverley den Hochlandshäuptling Fergus trifft und damit in das Milieu der Hochländer eintritt, wird er zuerst durch Rosa Bradwardine über des Hochlandsführers Person und soziale Stellung orientiert (cap. XV); dann erscheinen Evan Dhu (cap. XVI), und nach ihm ein höher gestellter Hochländer, Donald Bean Lean (cap. XVII); immer vielseitiger und plastischer wird das ethnographische Bild, das sich vor Waverleys Augen entrollt. Die vorbereitende Erzählung ist hier ganz durch lebhafte Handlung ersetzt, und überaus geschickt wird sie gesteigert. Waverleys Eindruck fängt an mit äusserlichen Dingen wie Viehraub und Lösegeld, Tartan und Kilt, und mehr und mehr treten dann die persönlichen Eigenschaften der Hochländer und ihres Häuptlings in den Vordergrund des Interesses, so dass das Auftreten von Fergus (S. 170) das Ende einer langen Spannung bedeutet und plastisch bestätigt was wir bereits wissen. Erst jetzt, nach dieser buntbewegten Einleitung, erhalten wir die Vorgeschichte des Clanshäuptlings. Was noch nachzutragen ist (sein Egoismus [179, 192] und hauptsächlich sein Glaube an den *bodach glass* [524]) kommt dann erst bedeutend später; auch hier wieder Scotts weise Beschränkung, seine Neigung, die besten Trümpfe zu sparen. Zug für Zug gilt das von Fergus Gesagte von der allmählichen Charakterisierung König Ludwigs im Quentin Durward (cap. I ff.). Sehr geschickt versteht es auch Scott, die direkte Orientierung über einen neuen Charakter den Eigentümlichkeiten des Briefromans anzupassen. Über den Buchhalter der Osbaldistones, Owen,

soll Frank — angeblich seinen Freund, tatsächlich natürlich den Leser — vorbereitend orientieren. Was dem Leser neu ist, wird nun vorgebracht als etwas Bekanntes, an das der Freund sich nur noch einmal erinnern soll: 'Owen erschien . . . mit demselben ernsten, förmlichen und doch wohlwollenden Gesichtsausdruck, der [ihn] bis zu seinem Tode auszeichnete' (RRoy 7 f.). Ähnlich ist die Beschreibung Rob Roys sorgsam der Tatsache angepasst, dass der Erzähler, Frank Osbaldistone, ihn ja schon lange kennt. Da wird sie für den Leser aufgespart bis zu dem bedeutungsvollen Moment, wo Frank den Hochländer in seiner Verkleidung wiedererkennt, und sie wird dann eingeleitet durch ein Wort — *'his whole peculiarities flashed on me at once'* (315) — das deutlich zeigen soll, wie hier nur längst Bekanntes noch einmal wiederholt wird.

(II) Oft — und in den früheren Romanen wohl in der Mehrzahl der Fälle, im Laufe der Zeit dann wieder seltener — geht die charakteristische Szene vorher, und erst nachträglich gibt der Dichter seinen orientierenden Kommentar. Der Seeräuber Hatteraick tritt auf, fluchend und misstrauisch; der ungünstige Eindruck des Lesers wird dann durch den Dichter bestätigt (GM 37 ff.). Auch hier wird aber meistens die direkte Charakterisierung einer handelnden Person in den Mund gelegt, und das ist vielleicht künstlerisch die vollkommenste Methode: die ganze Charakteristik wird vom ersten bis zum letzten Wort in Handlung gekleidet; der erzählende Dichter kann völlig zurücktreten, und doch ist die Charakteristik so klar und bestimmt, als spräche der Autor selbst, und dabei bringt diese Methode noch den weiteren Vorteil, dass auch der Sprechende durch sein Urteil über die anderen sich bis zu einem gewissen Grade selbst charakterisiert. Nur ganz äusserlich ist dieser Fortschritt erreicht in der Charakteristik von Oldbuck: er eröffnet den Roman, nörgelnd und aufgeregt, schilt auf die Weiber und belehrt Lovel über altrömische Kriegskunst und Lagertechnik; also charakteristisches Auftreten. Aber die nun folgende direkte Cha-

rakteristik durch den Dichter ist nur unvollkommen verkleidet dadurch, dass angeblich Lovel die — höchst eingehenden — Informationen über Vorgeschichte und Charakter des Antiquars durch das Personal des Gasthofes erhält (Ant. cap. I. II). Ungezwungener arbeitet diese Methode im Briefroman: wenn Frank z. B. das erste Auftreten Diana Vernons schildert und dann seinen Eindruck über ihren Charakter hinzufügt (56 ff.). Ebenso natürlich ist dann bei anderer Erzählungsform die Charakteristik Edie Ochiltrees durch Oldbuck (Ant cap. IV): Edie unterbricht ihn plötzlich in seinem gelehrten Gespräch. Er ist unerwartet aufgetaucht; das ist typisch für sein Wesen, und er zeigt eine geheime Freude daran, den Antiquar zu ärgern; lange quält er ihn mit allerhand Angriffen auf seine eingebildete Gelehrsamkeit (charakteristisches Auftreten); es ist somit ganz natürlich, dass der Gepeinigte dem Bettler einige Verwünschungen nachruft und von ihm zu erzählen beginnt (direkte Charakteristik). Geschickt weiss Scott es dabei so einzurichten, dass der Leser ohne weiteres die tatsächliche Information, die Oldbuck gibt, von seinem persönlich gefärbten Urteil scheidet (18 f.). Ganz erschöpfend ist allerdings der Eindruck noch nicht; es bleibt noch einzelnes nachzutragen, die seltsame Eitelkeit des Mannes; diese wird dann später halb direkt, halb indirekt hinzugefügt (146).

Die eben besprochene Methode, die Orientierung durch den Dichter dem ersten Eindruck folgen zu lassen, ist auch wohl deshalb bei Scott so beliebt geworden, weil sie es ihm ermöglicht, schon bei der ersten Einführung einer Figur eine eigenartige kleine Spannung anzubringen. Wir werden manchmal durch den ersten Eindruck irregeleitet, oder zum mindesten nicht genügend aufgeklärt. Wir sehen Davie Gellatley in charakteristischer Handlung — aber ist er völlig schwachsinnig oder nicht? Erst die direkte Charakteristik durch Waverleys Führer gibt die nötige Gewissheit (Wv 73 ff.). Oder Nicol Jarvie erscheint zunächst als eitler, törichter Pedant, der herzlos genug ist,

dem armen Owen das Unglück seiner Firma vorzuwerfen. Diesem ersten Eindruck folgt bald ein widersprechender: er zeigt ein seltsam freundliches Bestreben zu helfen: hier ist wieder direkte Charakteristik nötig, um nachträglich die widersprechenden Eindrücke auszugleichen (RRoy 303 ff., 373).

4.

Nahe verwandt mit Scotts Charakterisierungstechnik ist seine Kunst, menschliche Gestalten darzustellen. Im bisherigen englischen Roman spielte körperliche Beschreibung entweder gar keine Rolle (Defoe I 71, Goldsmith I 226 f., der Frauenroman II 12. 54. 90), oder sie bestand in einem ausführlichen, mehr oder minder geschickt belebten Schönheitskatalog (Richardson I 71 ff., Fielding I 115 ff., Smollett I 183 ff.) — dem dann bei den oddities die karikierende Aufzählung von Abnormitäten (Fielding, Smollett) entsprach. Ganz allein steht Lewis (I 303) mit seinen sinnlichen Effekten.

Scotts Technik zeigt mit manchen der Genannten gemeinsame Züge. Bei auffällig vielen Personen verzichtet er auf Beschreibung oder deutet nur ganz kurz an: so pflegt er seinen Helden, wenn überhaupt, nur sehr flüchtig zu porträtieren und auch sonst manche Charaktere, die eigentlich zu ausführlicher Behandlung einladen sollten: Dandie Dinmont ist nur ein 'grosser, starker Mann mit ausgeprägtem Bauerntypus in einem grossen Fuhrmannsmantel' (GM 196), ähnlich knapp ist gehalten Pleydell (GM 344 f.), Hector MacIntyre (Ant 239), Elspeth Mucklebackit (ebd. 349), Bertram sen. (GM 8); von Lovel, dem Helden des Ant., hören wir nur, dass er ein junger Mann von vornehmer Erscheinung ist (1). von Dousterswivel erfahren wir nicht mehr (209), und ebenso von Sir William Ashton (BrL 34); von Fairservice erhalten wir gar keine Beschreibung (RRoy 78, 193). Insofern gehört also Scott noch ganz zur alten Tradition Defoes und Goldsmiths, dass für ihn das Äussere seiner Personen noch längst nicht die Wichtigkeit besitzt

wie später für Dickens. Aber auch mit Fieldings und Smolletts Freude an seltsamer Karikatur berührt sich seine Technik: man lese die Beschreibung von Dominie Sampson (GM 15 ff.), Griselda Oldbuck (Ant 64) oder William de la Marck (QD 364).

Aber auch hier entfernt er sich zwar nicht aus den alten Bahnen, geht jedoch im einzelnen sicher und fest seinen eigenen Weg. Wo er nur ganz flüchtig porträtiert, sind die wenigen Züge, die er gibt, sorgfältig ausgewählt, sie haben stets etwas Charakteristisches. Ähnliches hatten wir bereits bei Mrs. Radcliffe gefunden (I 303). Und auch bei ausführlicher Beschreibung ist jeder einzelne Zug darauf berechnet, die Charakterisierung zu unterstützen; das Körperliche ist der Ausdruck des Geistigen. Davie Gellatley, der Schwachsinnige, hat einen wilden, unruhigen Gesichtsausdruck (Wv 70). Der Baron Bradwardine ist gross und stark, alle seine Muskeln zeigen eine gewisse Zähigkeit, seine harten Gesichtszüge, sein aufrechter Gang werden notiert — der Herrscher im kleinen Bezirk (Wv 76). Ebenso Fergus MacIvor: schönes, männliches Gesicht, in den Augenbrauen und der Oberlippe liegt etwas Gebieterisches; aber die hastigen Bewegungen und ein gelegentliches finsteres Aufleuchten der Augen stört die Harmonie und charakterisiert den Mann mit seinem Edelmut, dem so viel Egoismus beigemischt ist (170 f.). Bei Robertson-Staunton haben wir schöne Glieder, stolze Haltung, leichten Schritt; aber Spuren eines wilden Lebens und einen trotzigen Blick (HML I 154 f.); bei Jonathan Oldbuck die frische Gesichtsfarbe, den festen Schritt des gesunden alten Mannes, das stark ausgeprägte schottische Gesicht, das schlaue durchdringende Auge, in den Zügen eine seltsame Mischung von bewusstem Ernst und ironischem Humor (Ant 3) — alles eminent charakteristische Züge, die teilweise schon ganz zur geistigen Charakteristik gehören. Diesen deutlich charaktermalenden Einzelheiten pflegt Scott dann eine körperliche Umrahmung zu geben, pflegt zu notieren Alter, Statur, regelmässigen oder unregelmässigen Gesichtsschnitt.

oft dann auch — aber längst nicht immer — Haarfarbe, Auge, Nase — die beiden letzteren gewöhnlich nur, wenn sie etwas Charakteristisches haben Einen ausführlichen Schönheitskatalog vermeidet er in seiner Blütezeit — vor 1820 — immer. Statt dessen notiert er einige packende Einzelzüge, die dann gelegentlich durch einen Vergleich unterstützt werden: bei Meg Merrilies die dunklen Elfenlocken, die wie die Schlangen der Gorgo unter ihrer Mütze hervorquellen (GM 20), bei Madge Wildfire die wilden schwarzen Augen und die Adlernase (HML 238), bei Rose Bradwardine das goldblonde Haar und die Haut, so weiss wie der Schnee der schottischen Berge (Wv 76), bei Lucy Ashton die dunkelgoldenen Locken, gescheitelt auf einer wunderbar weissen Stirn wie das Leuchten eines gebrochenen und zarten Sonnenscheins auf einem Schneehügel; das ganze Gesicht mit seinem sanften, zarten, ängstlichen Ausdruck trägt die Züge einer Madonna (BrL 39) — die Stelle zeigt eine gewisse Freude an malerischen Wirkungen, die wir auch sonst bei Scott finden werden; malerisch ist es weiter, wenn Scott den schönen Menschen in kongenialer Umgebung sieht: Diana Vernon mit ihrem vom Ritt aufgelösten schwarzen Haar auf feurigem Rappen passt in die wildromantische Landschaft, in der sie plötzlich vor Osbaldistone auftaucht (RRoy 56 f.). Oder der Eindruck einer Aufzählung wird dadurch vermieden, dass die Beschreibung in Handlung umgesetzt wird: Dominie Sampson wird nicht porträtiert, als Mannering ihn sieht; aber wir hören seine Vorgeschichte, wie seine hohe ungeschickte Gestalt, seine Gesichts- und Gliederverrenkungen ihn zum Gespött seiner Schulfreunde machten, wie er stets eine ganze Meute von Jungen hinter sich hatte, wenn seine langen missgestalteten Glieder durch die Luft fuhren und in gleichem Takte seine riesigen Schulterblätter sich hoben und senkten mit dem abgetragenen schwarzen Rocke darauf; wie die Jungen sich freuten, wenn Sampson zu sprechen begann und der ungeheure Unterkiefer auf und niederging, als wäre er

durch einen komplizierten Mechanismus getrieben (GM 14 f.). Und ganz in der Art wie wir es bei Scotts Charakterisierungskunst sahen: nachdem so der äussere Mensch allmählich in Handlung vor unseren Blicken hervorgewachsen ist, kommt am Schluss eine zusammenfassende Beschreibung, wie er sich nun dem Beobachter darstellt (17). Dies Beispiel ist auch sonst interessant, als einer — der nicht gerade häufigen — Fälle von Scottscher Karikatur. Die Beschreibung arbeitet hier mit seltsamen, aber immerhin zu dem gemeinsamen Gesamteindruck des riesenhaft Ungeschickten vereinigten Zügen; und so ist es öfters: bei Griselda Oldbuck ist fast alles spitz und dünn: das Kinn, die Nase, der Kopfputz, die Schuhe, die knochigen Arme mit den roten Handschuhen — sie sehen aus wie die Scheren eines Riesenhummers (Ant 64) — der eindruckvollste Punkt kommt zuletzt; also auch hier zeigt sich Scotts Fähigkeit, wirksam zu steigern. Sie hilft auch sonst seine Methode gestalten. Er wartet wie Fielding mit seiner Beschreibung auf einen besonders günstigen Augenblick: Waverley wird erst porträtiert, als er zum ersten Male im Hochlandkostüm erscheint, das seine starken Formen besonders voll und kräftig hervortreten lässt (Wv 385), Front-de-Boeuf, als er dem gefangenen Juden mit wilden Drohungen naht (Iv 280), Hubert Glendinning, als er zu entscheidender Unterredung männlich fest dem Abt gegenübertritt (Mon 246 ff.). So wird bei Scott die Beschreibung der Personen zum Mittel der Handlungsführung. Auch wo wir die Charaktere schon genau kennen, wird deshalb in Momenten grosser Spannung eine Beschreibung der Gesichtszüge in ihrer starken Erregung gegeben: so sehen wir Amy in ihrem Zorn gegen Varney (Ken 371), Foster bei dem Giftmordversuch (377 f.), Elisabeth in ihrer furchtbaren Empörung, als sie Leicesters Treubruch ahnt (540). Auch in anderen Fällen muss körperliche Beschreibung die Handlungsführung unterstützen. Sie wird in mehreren Absätzen gegeben, andeutend zu Anfang und dann in voller Ausführlichkeit auf einem Höhepunkt. Am

wirkungsvollsten ist diese Technik wohl in der Beschreibung Rob Roys, die auf zwei Szenen verteilt ist. In der ersten, wo der Hochlandführer in Verkleidung auftritt, erfahren wir nur etwas von seinem athletischen Bau, den harten Gesichtszügen und seiner einfachen Kleidung (47 f.); das entspricht Scotts Methode vorbereitender Charakterisierung (s. S. 158) — ganz detailliert ist dann die zweite Beschreibung: da sehen wir seine untersetzte Gestalt, die riesig breiten Schultern und die allzu langen Arme, die der sonst so imposanten Erscheinung die Symmetrie nehmen und ihr etwas Überirdisch-Koboldhaftes geben; also eine Steigerung vom allgemeinen zum individuellen Eindruck, und eine malerische Pointe am Schluss (315).

Scotts Personalbeschreibungen haben einen wunden Punkt, das historische und kulturgeschichtliche Interesse des Autors. Feinsinnig weiss er die charakteristischen Züge eines Porträts herauszuheben; aber entdeckt er dabei etwas, was nicht nur für das Individuum, sondern auch für seine Zeit oder sein Milieu charakteristisch ist, so muss zunächst diese Einzelheit ausgearbeitet werden, und die Beschreibung selbst kommt zum Stillstand: Der Seeräuber Hatteraick wird geschildert. Dazu gehört, dass diesem sonst so seemännischen Gesicht die harmlose Fröhlichkeit des Seemanns fehlt. Das führt zu einem Exkurs über den Charakter der Seeleute, und erst dann wird das Porträt Hatteraicks vollendet (GM 37 f.). Rashleigh ist lahm; darum konnte er wohl auch nicht Priester werden. Da kann Scott sich nicht enthalten, sich ausführlich über die Sitte der katholischen Kirche zu verbreiten, nur ganz normal gebaute Menschen zu Priestern zu weihen (RRoy 69); wenn von Rob Roy die Rede ist, bricht plötzlich der Maler ab, und der Historiker berichtet, dass die langen Arme des Clanhäuptlings eine geschichtliche Merkwürdigkeit sind (315 f.).

Und am gefährlichsten ist für ihn die Versuchung, historisches Kostüm zu zeichnen. In den Romanen vor 1820 ist das Kostüm einfach ein Mittel zur Charakteri-

sierung. Bradwardine ist sorglos angezogen (Wv 76), Meg Merrilies trägt einen Männermantel und eine altmodische Haube — sie ist eben die phantastische Zigeunerin (GM 20), Edie Ochiltree, der seltsame Bettler, hat einen riesigen Hut (Ant 48), der altmodische Oldbuck eine Perücke (Ant 3) usw. Ausnahmen macht Scott aber schon hier, wenn es sich um ethnographisch bemerkenswerte Kostüme handelt; da kann er dann an dem interessanten Gegenstand nicht vorbeigehn, ohne ihm eine liebevolle Schilderung zu widmen. Aber auch hier weiss er in den ersten Romanen geschickt den Eindruck des Charakteristischen zu erzielen, wenn z. B. Kilt und Plaid die starken Glieder Evan Dhus deutlich hervortreten lassen (Wv 140), wenn die Schottenmütze dem Clanshäuptling Fergus etwas Martialisches gibt (ebd. 171); wenn David Gellatley in einem seltsamen, altertümlich-phantastischen Gewande einherstolziert (ebd. 70). Aber mit Ivanhoe (1820) wird die ethnographische Schilderung Selbstzweck. Gurth und Wamba (I 6), Aymer und Brian (14 f.), auch Cedric, Rowena und Isaac (34, 49, 55) werden mit einer Sorgfalt kostümiert, die jeden charakterisierenden Zweck vermissen lässt, und das wird im Quentin Durward und den folgenden Romanen um so mehr die Regel, je weiter der Autor in das Mittelalter hinabsteigt und fremdartige Kostüme seine Aufmerksamkeit fesseln. In dieser Periode zeigt sich auch sonst eine gewisse Erstarrung. Die oben behandelten Künste, blosse Beschreibung zu umgehen, verschwinden mehr und mehr, die Fähigkeit, zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem zu scheiden, lässt deutlich nach, und in unkünstlerischer Häufung werden Personen in langer Reihe nebeneinander beschrieben, während die Handlung ganz stockt (z. B. QD cap. VIII, p. 123 ff.). In keinem anderen Punkte von Scotts Technik hat die historische Vorliebe den Künstler im Laufe der Zeit so stark in den Hintergrund gedrängt wie in der Beschreibung seiner Personen, und in kaum einem anderen Punkte versagen die grossen künstlerischen Fähigkeiten des Dichters so ganz wie hier,

wo der gestaltende Künstler allmählich zum Kostümreferenten eines historischen Modejournals herabsinkt.

III.

In der Ausgestaltung seiner Handlung hat Scott den englischen Roman ganz überraschend gefördert. Er hat seine Technik von Fielding und Mrs. Radcliffe gelernt, aber mit den althergebrachten Mitteln überaus glückliche und originelle Wirkungen erzielt.

1.

Scott liebt es, seinen Romanen einen Prolog zu geben. Für diese Sitte können verschiedene Vorbilder in Betracht kommen. Wenn The Heart of Midlothian hingestellt wird als Abendunterhaltung von Reisenden im Wirtshaus, so kann man an Boccaccio und Chaucer denken, um so mehr, als Scott es auch liebt, wie jene mehrere Erzählungen in einem gemeinsamen Rahmen (Tales of my Landlord, Chronicles of the Canongate) zu vereinigen. Technik von Mackenzie und Mrs. Radcliffe ist es (s. o. I 327. 361; 131), wenn (im Iv und QD) ein Manuskript zum Ausgangspunkt der Erzählung genommen wird. Freier, aber ganz in Mrs. Radcliffes Sinn, ist das Motiv in BrL. behandelt; da steht zu Anfang die Geschichte eines Gemäldes, auf dem das wichtigste Ereignis des Folgenden dargestellt ist, die eigentliche Handlung erhält also zum Prolog eine Erzählung, die in einem kurzen Akkorde das Leitmotiv des Ganzen anschlägt — genau so war es im Anfang des Italian (s. o. I 327).

2.

Für den Anfang waren von alters her zwei Methoden üblich. Der alte Abenteuerroman pflegte vom Allgemeinen zum Besonderen fortzuschreiten, entweder des Helden Voreltern und Jugendgeschichte zu erzählen, oder in einigen kurzen Bemerkungen den Ort und die allgemeinen Vorbedingungen der Handlung zu bezeichnen und dann zu

den eigentlichen Abenteuern zu kommen. So war es bei Lesage, Defoe, in Fieldings Romanen mit Ausnahme der Amelia, und das war auch die übliche Methode des sozialen und des Frauenromans geblieben. Sie lebt dann fort bei Scott: die Geschichte beginnt bei den Voreltern des Helden, Waverley, Ravenswood (BrL), Oldbuck (Ant), Yellowley (Pir 43), wobei auch ein altes Motiv wie die Schwangerschaft der Mutter gelegentlich wieder verwendet wird (Pir 45). Aber im historischen Roman erwächst dem Dichter noch die wichtigere Aufgabe, die geschichtliche und kulturhistorische Situation zu exponieren, und diese pflegt dann die individuelle Exposition in den Hintergrund zu drängen. Im Waverley und in der Bride of Lammermoor sind beide Expositionen in eine verschmolzen; im allgemeinen jedoch wird der Roman eröffnet mit einer Übersicht über die historische Situation, der dann erst die Anfänge der Einzelgeschichte folgen; so ist es in der Legend of Montrose, im Heart of Midlothian, Monastery, Nigel, Ivanhoe, Quentin Durward.

Eine andere Methode fanden wir bei Richardson, dem sie sein Briefstil ohne weiteres nahelegte: der Roman beginnt mit einer Einzelszene. Ihm folgte dann Fielding mit einer Gerichtsverhandlung (Am), Smollett mit einer Wirtshausszene (LGr), Goldsmith mit einem persönlichen Bekenntnis seines Helden, Mrs. Radcliffe beginnt sogar einmal mitten in einem Gespräch (s.o. I 316). Diese äusserste Individualisierung kennt zwar Scott nicht, gern aber fängt auch er mit einem interessanten Einzelbilde an. Allerdings pflegt diesem ein kurzer Einleitungssatz zu präludieren: 'Anfang November 17 . . reiste ein junger Engländer nach Norden; er hatte sich auf dem Wege verirrt' (GM). Das ist dann formell zwar anders — materiell aber dasselbe wie der Eingang von Mrs. Radcliffes RFor., wo nach dem einleitenden Gespräch auch die seltsamen Erlebnisse eines verirrten Reisenden den Ausgangspunkt bildeten. Oder eine breit ausgeführte Genreszene verbindet sich mit dem Motiv der Reise: 'Früh an einem schönen Sommertage am

Ende des 18. Jahrhunderts nahm ein junger Mann . . . ein Billett für einen der Postwagen zwischen Edinburgh und Queensferry' (Ant), und das führt dann zum Auftreten des in gleicher Richtung reisenden Antiquars, weiter zu einer Szenenfolge, die seinen Charakter entwickelt und schliesslich seine Genealogie und Vorgeschichte enthüllt (ähnlich BlDw). Auch das Wirtshausmotiv Smolletts erscheint wieder, so im Anfange von Ken. und in der zweiten Einleitung zu GM. (cap. XI), in seiner Wirkung aber dadurch gesteigert, dass es nicht nur Charaktere exponiert. sondern auch ein Geheimnis ankündigt, das für den Roman das erregende Moment und gleichzeitig ein Konstruktionsmotiv bildet.

Schon im Anfang der Handlung wird oft ein Kunstmittel wirksam, das Scott mit ausserordentlichem Geschick zu handhaben weiss und das wir schon in seiner Charakterisierungskunst nachweisen konnten (s. o. S. 157. 159), die Zurückhaltung und Steigerung der Haupttrümpfe. In den meisten Fällen wird die Exposition rasch gegeben, namentlich wo sie vom Allgemeinen ausgeht. Aber gelegentlich werden die einzelnen wichtigen Momente nur langsam und schrittweise vorgeführt. In Kenilworth z. B. wird in der Wirtshausszene des zweiten Kapitels klar, dass Amy bei Foster in Gefangenschaft gehalten wird, und dass Tressilian an ihr ein Interesse nimmt. Im dritten und vierten Kapitel wird sein Ziel näher bekannt: er will sie retten, obgleich ihr eigener Leichtsinn sie ins Unglück gestossen hat, und Varney erscheint hier als Tressilians Gegner. Erst im siebenten und achten Kapitel wird die Exposition vollendet, da zeigt sich Leicester und nicht Varney als Amys Verführer und die Vorgeschichte ihrer Beziehungen zu Tressilian wird bekannt. Eine ähnliche Technik hatte Fielding in der Amelia beobachtet: wir sahen im ersten Buche Booth im Gefängnis; sein Verhältnis zu Miss Matthews wurde klar; zu Beginn des zweiten Buches erhalten wir dann die Vorgeschichte des Heldenpaares — aber es fehlt die starke Kondensierung Scotts: Miss Matthews Vorgeschichte wird

mit unverhältnismässiger Ausführlichkeit gegeben, und breite zuständliche Milieuszenen lassen die Handlung nicht recht in Fluss kommen

Gern findet sich zu Beginn der Geschichte ein stärkeres erregendes Moment. Es ist eine wichtige Bekanntschaft (QD), ein Konflikt mit der älteren Generation (s. S. 121) oder besonders gern die Konstatierung eines Geheimnisses wie bei Mrs. Radcliffe (s. I 316). Im Waverley allerdings taucht das Geheimnis erst nach längerer Zeit auf — des Helden Besuch in den Hochlanden hat für ihn die schlimmsten, zunächst völlig unverständlichen Folgen gehabt — und das Motiv wird viel zu spät wirksam, um als erregendes Moment gelten zu können. Aber in Ken. zeigt sich das Geheimnis Amys gleich in der ersten Expositionsszene, in GM. verschwindet sehr bald nach Beginn der Handlung ein Kind auf geheimnisvolle Weise (cap. IX), im RRoy sieht der Held sich ohne erklärlichen Grund der Anklage des Hochverrats gegenüber (cap. VIII), im HML. (cap. VI ff.) wird ein Gefängnis gestürmt, und an der Spitze der Aufrührer steht ein seltsames Weib — Robertson in Verkleidung — dessen Person und Absichten lange unklar bleiben, im Iv. erscheint ein unbekannter Pilger, im QD. (cap. IV) wird eine unbekannte Dame in geheimnisvoller Haft gehalten, etwas ähnliches wird einen Augenblick dem Leser des Nigel durch die seltsame Erscheinung von Lady Hermione bei Heriot suggeriert; dass diese Art der Komposition etwas Erlerntes ist, sieht man aus der wenig glücklichen Weise, wie sie in einem der ersten Romane (Ant) verwendet wird; der geheimnisvolle Brief, den Lovel empfängt und der sein ganzes Betragen so seltsam verwandelt (191 f), ist als ein erregendes Moment dieser Art gedacht, tritt aber etwas spät auf und spielt für den weiteren Fortgang der Handlung nur eine unwesentliche Rolle. Und dass das Vorbild hierfür im Geister- und Kriminalroman zu suchen ist, zeigt nicht nur die Art, wie in der ebengenannten Geschichte auch ein seltsamer Traum — ein Gobelin gewinnt plötzlich Leben (cap. X) — zu

den ersten wichtigen Momenten der Handlung gehört, sondern auch in der eigentümlichen Häufung rätselhafter Personen und Ereignisse in anderen Romanen: Im Ivanhoe z. B. haben wir einen geheimnisvollen Pilger (cap. V), dann einen geheimnisvollen Ritter, der im Turnier siegt (The Disinherited Knight cap. X), geheimnisvolle Räuber (cap. XI), die Gurth gefangen nehmen (Locksley-Robin Hood) und einen zweiten geheimnisvollen Ritter im Turnier, den Noir Fainéant (Richard Löwenherz cap. XIII). Das alles in einer kurzen Szenenfolge; bevor das erste Geheimnis erklärt ist, dringt schon das nächste auf den Leser ein, und auch in den folgenden Gruppen von Szenen ist des Wunders kein Ende, ein Toter (Athelstan) erscheint bei seiner eigenen Leichenfeier (609), und die von allen verlassene Rebekka findet plötzlich einen Kämpen (632) — wieder mit niedergeschlagenem Visier: das ist ganz Mrs. Radcliffes Technik.

Tradition des Sensationsromans ist es unter diesen Umständen auch sicherlich, wenn die Aufklärung all dieser Geheimnisse recht langsam zu gehen pflegt (s. o. I 315). Im HML. sehen wir zunächst eine bewaffnete Schar gegen das Gefängnis drängen unter der Führung eines Weibes, das vergebens Effie zur Flucht aus dem Kerker zu bewegen versucht (74 ff.). Erst S. 224 erfahren wir den Grund für Effies Haft (Kindesmord), gleichzeitig wird klar, dass ihr Geliebter in Frauenkleidung Führer des Krawalls gewesen ist. Völlig dunkel bleibt das Schicksal des Kindes. Einige vage Andeutungen helfen nicht weiter und eine beginnende Aufklärung wird sofort wieder unterdrückt (444 f. 451 f. 458); deutlich wird nur, dass ein altes Weib, Mrs. Murdockson, irgendwie mit dem Ereignis zusammenhängen muss (S. 444). Weiter erhalten wir S. 493 ff. die Beichte des Verführers — aber sie enthält nichts über das Schicksal des Kindes. S. 717 taucht eine neue Spur auf, die aber wieder im Sande verläuft; erst S. 768 ff. kommt dann die letzte Aufklärung: Robertsons und Effies Kind ist an Räuber verkauft worden und hat

seine Räuberlaufbahn mit der Ermordung des eigenen Vaters beschlossen. Wieder und wieder werden — hier und in anderen Romanen — beginnende Aufklärungen unterdrückt (vgl. I 315). Leicesters Geheimnis ist fast enthüllt; da gelingt es Varneys Meisterschaft, noch einmal der Königin das Falsche glaubhaft zu machen (Ken 266 ff.), ja sogar als Amy selbst vor Elisabeth steht, wird die Aufklärung noch verhindert (535 ff.). Wiederholt ist es so weit, dass das Geheimnis von Effies Kind im Begriffe steht, sich zu klären. Aber das beginnende Bekenntnis der alten Meg vor dem Bailie wird durch das Auftreten ihrer Tochter unterbrochen (HML 274), Jeanie wird Zeugin eines Gesprächs der Alten mit den Räubern, das aber plötzlich aufhört, weil sie fürchten, belauscht zu sein (444), und so geht es noch öfters (451 f. 458). Im Ant. macht die alte Elspeth seltsame Andeutungen über das Geheimnis des Hauses Glenallan (356 f.), der Lord selbst spricht von einer schweren Schuld (377 f.); der Steward bringt ein wenig Licht in das Dunkel (384 f.); aber die volle Aufklärung gibt erst das letzte Drittel des Romans (429 ff.).

Irreführung des Lesers erfolgt zwar nicht so systematisch wie bei Mrs. Radcliffe, aber immer noch häufig genug; man denke z. B. an die grosse Entsatzexpedition zur Räuberburg Westburnflat, wo der tapfere Held seine Geliebte Grace befreien will und eine weibliche Hand aus dem Turme ihn freudig begrüsst — aber schliesslich ist es eine andere Dame (BlDw cap. IX), oder an die Mystifikation des Lesers und aller Beteiligten durch die geheimnisvolle Kiste 'Search Nr. One', die am Ende eine höchst prosaische Aufklärung erhält (Ant. 325. 576 ff.).

Wir sind in der Darstellung einer typischen Handlung Walter Scotts bereits weit über den ersten Teil vorausgeeilt, da die Mittel zur Schürzung und Lösung des Knotens zusammen besprochen werden mussten. Hinzuzufügen ist hier, dass noch ein weiteres Mittel zur Erhöhung der Spannung für Scott typisch ist, die Zurückhaltung der Hauptcharaktere. Er spart seine Trümpfe. Im Waverley

haben wir drei verschiedene Gruppen von Personen: die alten Waverleys, die Bradwardines, der Clan Fergus. Die Geschichte beginnt nun bei dem verhältnismässig uninteressanten Kreise Sir Everard Waverleys, verweilt dann lange bei den Bradwardines an der Grenze der Hochlande, um erst jetzt, im zweiten Drittel der Geschichte, das Hauptthema (der Prätendent und die Mac Ivors) zu erreichen; Ivanhoe beginnt nicht mit einer der wichtigen Figuren, sondern mit den Personen dritten Ranges, mit Gurth und Wamba, leitet dann über zum Kreise der wichtigeren, Cedric und Rowena, der Jude, der Templer, um erst nunmehr die eigentlichen Helden der Geschichte, Ivanhoe und König Richard, zu bringen; in Kenilworth steigt sie von der Genreszene (Tressilian und Lambourne) zum Pathos (Tressilian und Amy), von den Kleinstädtern im Wirtshaus zum besseren Bürgertum (Foster), weiter zum Aristokraten (Leicester), der — auch wieder gesteigert — zuerst als Privatmann und dann in höfische Kabalen verwickelt auftritt (Leicester und Sussex); die Geschichte erreicht ihren Höhepunkt in den glanzvollen Szenen am Hofe der Königin, und auch hier wieder hält die Steigerung an bis zum Feste von Kenilworth, wo komische Genreszenen und hohes Pathos, Privatintrige und höfische Gegnerschaft, Liebesleid und Politik sich zu einem machtvollen Szenengefüge vereinigen. Eine Ausnahme bildet scheinbar Quentin Durward, aber wenn die eigentliche Hauptperson, König Ludwig, auch bereits in der ersten Szene auftritt, so geschieht dies doch in einer Verkleidung, die genau in derselben Weise den Höhepunkt vorbereitet, wie dies in den anderen Fällen zu konstatieren war. Abseits steht allerdings die Braut von Lammermoor mit ihrem schnellen Einsetzen der Hauptpersonen und der Haupthandlung; aber dieser Roman nahm ja schon in der Anlage des Grundplans eine Sonderstellung ein.

Scott hat hier mit feinem künstlerischen Instinkt einer Bewegung zum Siege verholfen, die schon bei der vorhergehenden Generation zu spüren war und die dahin ging,

die Einzelszene des Romans möglichst wirkungsvoll zu gestalten. Wir sahen diese Tendenz bei Walpole, Mrs. Radcliffe und Lewis (I 316. 319 ff.). Bei den beiden ersteren als Bestreben, möglichst viele Peripetien in der Einzelszene anzubringen, bei letzterem als Streben nach logisch klarer, machtvoller Steigerung, die von einer wirkungsvoll ausgebildeten Einzelszene zur nächsten aufsteigt und doch das Einzelne immer ein Glied des grossen Ganzen bleiben lässt; bei Walpole und Mrs. Radcliffe herrschte epische Buntheit, bei Lewis dramatische Einheitlichkeit und Klarheit. Offenbar steht Scott ganz innerhalb der von Lewis ausgehenden Entwicklungsreihe. Die Eigentümlichkeiten des letzteren treten bei ihm sogar noch deutlicher hervor, da er kürzere Kapitel hat und die Einzelszene gern durch Wechsel des Schauplatzes oder neu auftretende Personen von einander trennt. (Zu letzterer Neigung vgl. Mrs. Inchbalds dramatische Tendenzen I 368, II 21.) Im Waverley finden sich zu dieser Kunst nur Ansätze, im Guy Mannering ist das Fortschreiten in dramatisch bewegten Einzelszenen schon deutlicher, es erreicht seinen Höhepunkt im Ivanhoe, wo nach den ersten Eingangsszenen die Handlung in verschiedenen Ästen fortgeführt wird zum machtvollen ersten Höhepunkt, dem Sturm auf Torquilstone, und besonders im Anfang von Kenilworth, der in seiner bewegten und reichen Handlung sich ausnimmt wie der erste Akt eines Dramas: Szene I (cap. I. II) in der Schenke: der Neffe Michael Lambourne kehrt aus der Fremde wieder. Erkennungsszene. Ein Fremder (Tressilian); Zechszene; Plan, das Schloss zu besuchen. Szene II (cap III. IV) mit anderem Schauplatz (Cumnor Place): Lambourne bei Foster im Schlosse. Tressilian bleibt mit einem Monologe (!) zurück. Der Schauplatz wechselt mit einer dramatischen Unterbrechung: ein Schrei in der Kulisse; Erkennungsszene zwischen Amy und Tressilian. Zum Schluss eine dritte Erkennungsszene: Tressilian und Varney; Duell. Szene III (cap. V): Varney und Foster, wieder mit echt dramatischem Schluss, einem Monologe Varneys. Viel

weiter kann die dramatische Technik in einem Roman schwer getrieben werden.

3.

Dramatische Technik ist es ferner, wenn in manchen Romanen Scotts sich eine Szene findet, die ohne weiteres als Höhepunkt bezeichnet werden kann, und eine gleich eindrucksvolle Szene am Ende, die ich Schlusshöhe nennen möchte: im Ivanhoe entspricht dem Sturm auf Torquilstone als Höhepunkt das Gottesurteil als Schlusshöhe. Die erste Szene (cap. XXX ff.) ist entscheidend für das Schicksal der wichtigsten Personen des Romans: Locksley und Richard Löwenherz sind die Angreifer, die Sachsen und die Juden, dazu Ivanhoe, die Gefangenen, die Normannen verteidigen; das individuelle Schicksal all dieser Menschen wird durch Sieg oder Niederlage Richards entschieden, und mittelbar dadurch auch die Frage, ob Prinz Johann am Ruder bleibt oder Richard sein Erbe wieder gewinnt. Und das Gottesurteil entscheidet wenigstens über das Schicksal von Ivanhoe, Brian, Rebecca, mittelbar auch über Rowena, Cedric, Isaac. Ähnlich werden die Ereignisse in Kenilworth heraufgeführt zu einem grossen Höhepunkt: Amy Robsart vor der Königin (cap. XXXIV); dieser Moment ist massgebend für Amys und Leicesters, auch Elisabeths und Tressilians individuelles Glück, mit Leicesters Schicksal ist das seines Günstlings Varney verkettet und weiter die Frage, ob die ganze Partei Leicesters oder die Faktion Suffolks im Staate die Herrschaft ausübt. Dieser Szene entspricht die eindrucksvolle Schlusshöhe: Amy Robsarts Tod — allerdings ist sie wie im Ivanhoe nicht ganz so bedeutungsvoll wie der erste Höhepunkt, da ihr Tod nur die Privatschicksale der Spieler entscheidet, aber sie greift doch tief ein in das Leben von wenigstens drei Menschen: Varney, Leicester, Tressilian, die alle Amy liebten, und dem alten Foster bringt sie den Tod. Auch im Quentin Durward stehen zwei grosse Szenen, die für alle individuellen und politischen Fragen des Romans von

gleicher Wichtigkeit sind: des Helden furchtloses Auftreten gegenüber William de la Marck (cap. XXII) und die entscheidende Schlacht, in der Frankreich siegt und Durward seine Geliebte erringt (cap. XXXVII). Wir sahen in einem früheren Kapitel (I 368 ff.), dass Mrs. Inchbald ähnliche Wirkungen erzielt hat.

4.

Einzelne kleinere Kompositionsmittel erinnern an Fielding (und Mrs. Radcliffe). Die Häufung des Unglücks (s. o. I 119): Waverley sieht sich ohne rechten Grund plötzlich zurückberufen (p. 236), dann verhaftet (297 ff.), und nun erfährt er, dass er auch seinen Vater in schlimmsten Verdacht gebracht hat (447) Sodann wie bei Mrs. Radcliffe (I 308 f.) der Nullpunkt: Diana nimmt endgiltig von Osbaldistone Abschied (RRoy 483); alles ist aus — und doch finden sie sich noch. Brian hat beschlossen, für Rebekkas Unschuld einzutreten, da muss er selbst gegen sie kämpfen, nun ist die letzte Hoffnung dahin (Iv 535). Die unglückliche Fügung (s. I 121. 308): Tressilian hat Amy das Versprechen gegeben, vierundzwanzig Stunden über ihr Geheimnis zu schweigen — dies Versprechen zwingt ihn dazu, die grosse Gelegenheit ungenutzt vorübergehen zu lassen, und bringt ihn selbst in schlimmsten Verdacht (Ken 455. 494). Gelegentlich wird das Motiv auch zu lustspielmässiger Wirkung ausgebeutet: ein unbedachtes Versprechen Cedrics nutzt Richard Löwenherz aus, um die Versöhnung mit Ivanhoe herbeizuführen. Dem bedeutungsvollen Versprechen ist analog die seltsame, oft geheimnisvolle Botschaft, deren Wichtigkeit meist erst später, in bedeutungsvoller Stunde, klar wird (Iv 178, RRoy 274, GM 467. 503, BlDw 377); meist geht sie aus von der geheimnisvollen Regiefigur, von der noch die Rede sein wird, und lockt gelegentlich auch einmal den Leser auf völlig falsche Fährte (Ant 325).

Sehr häufig findet sich bei Scott ein weiteres Kunstmittel älterer Technik, die Handlung wendet sich plötzlich

auf einem Höhepunkt der Spannung. In äusserster Gefahr kommt plötzlich die Rettung (s. o. I 121. 309); der Stier, der Sir William Ashton bedroht, wird erschossen, als schon Hilfe nicht mehr möglich erscheint (BrL 61 f.); als Rebekka schon alle Hoffnung auf Rettung aufgegeben hat, tritt ihr geheimnisvoller Kämpe auf den Plan. Seltener stehen Wendung und Gegenwendung unmittelbar nebeneinander, wie so oft bei Mrs. Radcliffe (s. o. I 310). Das findet sich besonders häufig, wenn der Held aus der Haft flieht, so bei Dalgetty (LgMnt 174 ff.), Mary Stuart (Abb 569 ff.), Piercie Shafton (Mon 389 ff.), Nigel (447 ff.); oder in weniger sensationeller Szene, wenn Jeanie Deans vor der Königin um das Leben ihrer Schwester fleht und eigentlich jede ihrer Antworten leise die Wahrscheinlichkeit zu ihren Gunsten oder Ungunsten verschiebt (HML 558 ff.). Mit virtuoser Kunst versteht es Scott, in einigen dieser Fälle im eindruckvollsten Moment die Spannung des Lesers zu lösen und gleichzeitig eine neue Spannung zu knüpfen, indem er auf dem Höhepunkt den Schauplatz wechselt und eine neue Geschichte anfängt, noch bevor die erste ihren Abschluss gefunden hat und die plötzliche Wendung erklärt ist. Im Ivanhoe wird die Geschichte der gefangenen Sachsen und ihrer Gefolgschaft in vier parallelen Fäden fortgeführt, und alle werden sie plötzlich durch dasselbe Ereignis abgeschnitten. Äthelstan und Cedric sitzen bei der Beratung; ein Hornruf unterbricht sie (p. 277); Isaac von York zittert vor der Folter Front-de-Boeufs, der Hornruf rettet ihn (290). De Bracys schwankende Pläne mit Bezug auf Rowena werden plötzlich durch das gleiche Signal abgelenkt (p. 299); Rebekka ist bereit, ihre Ehre mit dem Tode gegen den Templer zu verteidigen — der Hornruf bringt ihr Erlösung (p. 317): viermal fällt der Vorhang — und jedesmal steigt die Spannung des Lesers, bis sie endlich nach der dritten Wiederholung des Motivs ihre Befriedigung findet.

Dies Mittel der überraschenden Wendung gehört natürlich zum alten Handwerkszeug des Romans. Wir haben

gesehen, wie es Fielding verwendet, wie es bei Mrs. Radcliffe zum Grotesken gesteigert wird (s. o. I 121. 309). An diesem Punkte zeigt sich deutlich Scotts weiser, Mass haltender Kunstsinn. Seine Überraschungen wirken gerade deshalb, weil sie nicht allzu häufig vorkommen. Denn im allgemeinen pflegt er ein neues Ereignis sorgsam vorzubereiten. Zum Beispiel durch die alten Mittel der Vordeutung. Kaum jemals wird eine Person des Romans von Räubern überfallen, ohne dass sie vorher das Unheil ahnte oder ausdrücklich gewarnt worden wäre (z. B. HML 423-28); bei Jeanie Deans' Reise nach England tauchen ausserdem zwei seltsame Persönlichkeiten, Madge Wildfire und ihre Mutter, so merkwürdig plötzlich auf (426), dass sie den Eindruck kommenden Unheils nur bestätigen. Neben der Warnung steht der Racheschwur (RRoy 517), die Verwünschung (GM 72 f.) und die an die Grenze des Übernatürlichen reichenden oder sie überschreitenden Prophezeihungen wie in der Braut von Lammermoor. Auch die Stimmung des Lesers wird sorgsam vorbereitet: Bevor Robertson-Staunton von der Hand seines Sohnes fällt, erhalten wir die Schilderung einer düsteren Gewitteratmosphäre: um dem Gewitter zu entgehen, landet die Gesellschaft in einer Bucht und fällt in die Hände der Räuber (HML 757 ff.). Oder die Gemütsbewegung einer anscheinend unbeteiligten Person deutet auf ein Geheimnis (HML 66). So wird auch eine Geistererscheinung vorbereitet: es ist die Rede von einem Zimmer, in dem es nicht geheuer ist; das führt zu allerhand melancholischen Reflexionen. Türen fallen heftig ins Schloss; Lovel betrachtet eingehend die Gobelins an der Wand und denkt an die Geistergeschichten, die er soeben gehört hat. Eine lyrische Stimmung kommt über ihn; er fällt in Schlaf — da wird der Wandteppich lebendig (Ant 111 ff.). Gern wird auch ein Hinweis auf die Zukunft eingeschaltet, nur um der soeben erzählten Begebenheit Bedeutung zu verleihen. Ohne dass etwas anderes gesagt würde, als dass die eben berichtete Handlung noch Folgen nach sich

zog. dient dieser kleine Wink dazu, die Erwartung des Lesers zu spannen, ihn auf Seltsames vorzubereiten — wenn der Dichter z. B. sagt: '*he uttered many threats and imprecations . . .. which were afterwards remembered to his disadvantage*' (HML 38), oder '*These words, long afterwards quoted and remembered . . .*' (ebd. 41). '*But for these and . . . other crimes he has long since answered at a higher tribunal*' (RRoy 189 f.). Diese Winke gehören schon zu den suggestiven Wirkungen, durch die Scott — ohne dass er etwas logisch Fassbares dem Leser mitteilte — doch genau wie Mrs. Radcliffe sein Gemüt und seine Phantasie in eine gewisse Richtung lenkt. Ein gutes Beispiel für diese Art der Wirkung (sie ist zugleich kunstvoll kombiniert mit dem Mittel der Überraschung) ist die Schlusshöhe des Ivanhoe. Wer das Verhältnis des Helden zu Rebekka verfolgt hat, weiss, dass der Ritter der Jüdin dankbar ist, und wenn der Leser seine Erwartung auch nicht logisch rechtfertigen kann, so harrt er doch mit wachsender Ungeduld auf Ivanhoe als den Retter in Rebekkas Not. Sein Eingreifen ist durch suggestive Wirkungen vorbereitet — da aber keine logisch fassbare Vordeutung vorhanden ist, scheint es trotz alledem so unwahrscheinlich, dass Ivanhoe schliesslich doch völlig überraschend auftritt (632). Durch die suggestive Vorbereitung ist dem neuen Ereignis nichts von seiner eindrucksvollen Wucht genommen; aber die Phantasie des Lesers ist doch so weit schon mit ihm beschäftigt, dass sie das Unwahrscheinliche dieses plötzlichen Glückswechsels vergisst, — und ferner in der Freude über die Erfüllung einer lange gehegten vagen Hoffnung auch eine zweite Unwahrscheinlichkeit übersieht, dass nämlich der christliche Ritter für eine Jüdin kämpfen soll. Aber auch hier weiss Scott seine Trümpfe zu sparen und sie gerade dadurch wirkungsvoll zu machen. Wie er öfters den Leser zu logisch richtigen, aber doch tatsächlich falschen Schlüssen und somit auf eine falsche Fährte leitet, so auch hier, im Gebiete der Ahnungen und Hoffnungen. Der Ruin der

Familie Bertram kann abgewendet und ihr Gut Ellangowan dem Schurken Glossin entrissen werden, wenn sich rechtzeitig ein anderer Käufer findet. Wir wissen, dass Guy Mannering seinen Freunden zu Hilfe kommen möchte, dass er selbst an Erwerbung des Gutes denkt. Das lässt — noch viel zwingender als im Iv. eine Wendung im letzten Moment erwarten, ähnlich wie im Ant. das Schicksal des verschuldeten Sir Arthur Wardour sich im entscheidenden Augenblicke noch ändert (Ant cap. XLII f.). Aber hier erfolgt die sehnsüchtig erwartete Wendung nicht (GM cap. XIV); der Schurke erreicht sein Ziel. Durch diese Suggestion einer wahrscheinlichen plötzlichen Wendung hat der Dichter genau dieselbe Spannung erreicht, als wenn er sie hätte wirklich eintreten lassen, und hat gleichzeitig die neue Spannung angefügt [74]): Warum hat das so durchaus Wahrscheinliche sich nicht wirklich ereignet? Und die Spannung ist bei Scott auch deshalb so wirksam, weil sie nicht — wie bei Mrs. Radcliffe — stets mit einer Erlösung des Helden aus schlimmster Not endet. Auch sonst begegnet öfters das Gegenteil. In all den Fällen, wo der unschuldige Held vor seinem Ankläger sich verantworten soll (S. 123 f.), erwarten wir einen Deus ex machina, der ihn befreit — und meistens kommt er nicht. Und auch bei anderen aufregenden Szenen täuscht Scott oft genug die sichere Erwartung seines Lesers. Frank Osbaldistone ist mit dem geheimnisvollen Fremden, in dem der Leser wenn nicht Rob Roy, so doch sicher mindestens einen Feind des Staates vermutet, ins Gefängnis gedrungen. Plötzlich Alarm, Aufregung des Gefängnishüters, die Behörden sind da. Der Fremde macht Anstalten, gewaltsam auszubrechen, da fliegt die Tür auf — es ist nur eine Magd mit einer Laterne und hinter ihr schreitet ein würdevoller alter Herr (RRoy 301 ff.): der Leser wird grausam enttäuscht. Oder eine Gefahr scheint abgewendet: Brian de Bois beabsichtigt den Juden Isaac aufzuheben und nach einem festen Schlosse zu schleppen. Ivanhoe erfährt davon, warnt den Alten (73), dieser ist

glücklich, in des Ritters Gefolge reisen zu dürfen, und sie gelangen glücklich nach Ashby. Und doch ist die Sicherheit des Juden, die auf diese Weise dem Leser suggeriert ist, nur vorgetäuscht. Dies eine Mal ist er seinen Feinden entschlüpft, kurze Zeit nachher ist er doch in der Gewalt Front-de-Boeufs. Und in demselben Roman ist in ausgezeichneter Weise die Enttäuschung des Lesers verbunden mit einer Überraschung: Rebekka steht vor ihren Richtern. Wir wissen, dass Brian sie liebt, er hat seine Entrüstung über ihren Prozess deutlich vernehmen lassen (508 f.), er hat ihr versprochen, noch einen letzten Versuch zu ihrer Rettung zu machen (511) — und er kann ihr nicht nur nicht helfen (Enttäuschung), er wird selbst zum Kämpfer gegen sie bestimmt (Überraschung, 535). Das Schicksal scheint sich endgiltig gegen Rebekka gewendet zu haben, und es bedarf einer ebenso überraschenden plötzlichen Wendung zu ihren Gunsten (Ivanhoes Auftreten), um sie noch im letzten Augenblick zu retten.

5.

Das eigenartigste Mittel Scottscher Kompositionskunst bleibt noch zu besprechen. Eine seltsame Rolle spielt im Guy Mannering die Zigeunerin Meg Merrilies. Als ihre Landsleute vertrieben werden, spricht sie gegen den Gutsherrn Bertram harte Worte, halb Fluch, halb Warnung, und bald darauf bricht das Unglück über ihn herein — sein Sohn wird ihm geraubt. Dieser Sohn ist der Held des zweiten Teiles der Geschichte und auch über seinem Schicksal waltet mit seltsamer Macht die Zigeunerin. Sie hat sein Leben gerettet, sie ist die einzige, die ihn bei der Rückkehr erkennt, sie allein weiss, dass Gefahr ihn bedroht; ihr Stammesgenosse Gabriel muss den braven Dinmont zu seinem Schutze entbieten, sie selbst sorgt dafür, dass im entscheidenden Augenblick Soldaten zum Entsatze erscheinen, sie hat die alte Tante Bertrams wissen lassen, dass ihr Neffe noch lebt und somit hat er es ihr zu danken, dass plötzlich ein Vermögen an ihn fällt; Meg

ist es, die zum Schluss den Räuber Hatteraick, der Bertram einst entführte, der Gerechtigkeit ausliefert und noch mit ihren letzten Worten Bertrams anderen Feind, den Schurken Glossin, ins Gefängnis bringt. Die Zigeunerin, die Ausgestossene und von allen Gemiedene, ist doch die einflussreichste Figur des ganzen Romans; selten auftretend, ist sie doch überall gegenwärtig und mächtig; wo sie flucht, ist das Schicksal gegen den Helden, wo sie liebt, lächelt ihm wieder das Glück. Sie steht fast immer hinter der Szene, aber beherrscht das ganze Stück, wie der Regisseur auf dem Theater. Wir haben hier die Regiefigur in höchster Vollendung, deren Anfänge wir bei Fielding, Goldsmith, Ann Radcliffe, Fanny Burney und Maria Edgeworth (I 123. 227. 308, II 15. 58) gefunden haben. Sie hat hier noch eine besondere Funktion: nicht nur beherrscht sie den Lauf der Handlung, sondern sie steht auch in Beziehung mit den wichtigsten Kulturkreisen des Romans, mit den Lairds, den Zigeunern, den Seeräubern, dem Bauern Dinmont; sie verknüpft die Einzelschicksale Bertrams nicht nur untereinander, sondern auch mit dem kulturhistorischen Hintergrund des Romans, den sie selbst in ihrer Persönlichkeit bedeutsam repräsentiert. Ebenso beherrscht den Antiquary der alles wissende, überall auftauchende Bettler Edie Ochiltree, über dem Schicksal von Bauern und Herren waltet der verwachsene Zwerg Elshie (BlDw), über die Osbaldistones gebietet der Räuber Rob Roy — mit Recht sind die beiden letzten Romane nach den geheimnisvollen Regiefiguren genannt worden; bei Rob Roy ist ausserdem die kulturhistorische Bedeutung der Figur besonders klar. Man kann noch hinzufügen, dass auch während der zwei ersten Drittel des Waverley eine Regiefigur geheimnisvoll hinter der Szene wirkt: es ist Donald Bean Lean — wieder eine kulturhistorische besonders bedeutsame Persönlichkeit — dem Waverley seine ersten starken Eindrücke vom Hochlandcharakter dankt, der unter Missbrauch seines Namens sein Regiment zum Abfall verleitet, so Waverley in den Verdacht des Hoch-

verrates bringt und ihn schliesslich aus der Gefangenschaft befreit — so dass dann (von Old Mortality abgesehen) in sämtlichen Romanen von 1814—1817 die 'Regiefigur' mit das hauptsächlichste Kompositionsmittel ist. Anscheinend auch noch in dem nächsten Roman (HML), der von dem Namen der armen, nicht ganz normalen Madge Wildfire beherrscht wird. Sie befehligt — oder vielmehr ein anderer in ihren Kleidern — den Aufstand gegen das Gefängnis, sie führt die Schergen des Gerichts gegen Robertson und lässt ihn schliesslich doch noch entschlüpfen; als Jeanie Deans erwartungsvoll nach London reist und als sie siegesgewiss zurückkehrt, tritt Madge ihr mit seltsamen Worten und Gesten entgegen und aus ihren wirren Andeutungen ergeben sich gewisse Spuren, die das Geheimnis der Geschichte zu lösen versprechen. Das ist scheinbar noch die alte Technik, aber sie ist doch bedenklich äusserlich und unwahr geworden. Madge tritt zwar wieder und wieder auf und trägt ein seltsames Wesen zur Schau; aber es fehlt ihr jede wirkliche Wichtigkeit für die Handlung. Wo sie als Führerin erscheint, ist es in Wahrheit jemand anders in ihren Kleidern, wo sie das Geheimnis der Geschichte angeblich entwirrt, führt sie doch nicht recht weiter, und wo sie einmal wirklich wichtig wird — Robertson gegenüber — da greift sie nicht in das Schicksal einer Hauptperson ein, sondern in das einer Figur zweiten Ranges. Es fehlt ihr ganz die überragende Stellung, die Scotts Regiefiguren in den ersten Romanen so anziehend machte; die Sache ist verschwunden und nur die Form ist geblieben Und genau solch äusserliche, unwahre Regiefiguren sind Flibbertigibbet (Ken) und — in geringerem Grade — Hayraddin (QD). Mittlerweile ist Scotts Technik so erstarrt, dass er die Regiefigur verdoppelt und ihr dadurch vollends ihre beherrschenden Stellung nimmt: im Nigel wirken Richie Moniplies und Margaret Ramsay — also auch die geheimnisvolle Sphäre und die kulturhistorische Bedeutung der Figur verfliegt — im Geheimen für den Helden. Die Verdoppelung wiederholt sich im Peveril, wo neben der

Regiefigur im alten Sinne, der taubstummen Fenella, eine weitere steht, der Zwerg Hudson, der die Verschwörung gegen den König enthüllt. Zu machtvoller Wirkung wird die alte Technik noch einmal erhoben im Pirate, wo die alte Norna des Helden Fortuna spielt — und doch merkt man auch hier den Niedergang: so gut diese Figur auch gelungen ist, sie ist nur eine Wiederholung der alten Meg Merrilies.

Auch in der Verwendung der Regiefigur zeigt Scott einen Fortschritt gegenüber seinen Vorgängern. Bei Fielding hatte sie noch nicht viel zu tun, auch bei Fanny Burney und Maria Edgeworth wird nur ein Teil der Handlung von ihr geleitet. Und bei Scotts speziellen Vorbildern, Goldsmith und Mrs. Radcliffe, war sie recht unwahrscheinlich: der Burchell des ersteren, der ruhig in seiner Verkleidung zusieht, wie eine Familie in bittere Not gerät und erst im allerletzten Moment eingreift, gehört ebenso wenig in die Wirklichkeit, wie Mrs. Radcliffes Pater Nicola mit seiner mysteriösen Allgegenwart (s. o. I 227. 308). Sowohl Burchell wie Nicola haben bei Scott ihre Spuren hinterlassen: Wie ersterer, so ist auch der schwarze Zwerg (BlDw) ein mächtiger Herr, der aber — im Gegensatz zu seinem Vorbild — bei der ersten Gelegenheit seine Macht gebraucht. Und Mrs. Radcliffes Motiv der Allwissenheit und Allgegenwart ist recht seltsam bei einem Mönch, der schliesslich ein Mensch ist wie alle anderen auch; aber es ist verständlich bei Meg Merrilies und Rob Roy, hinter denen die Clanstreue und die geheimnisvolle Macht des Zusammenhalts der Kleinen steht, und ebenso bei Edie Ochiltree, der als Bettler überall herumkommt, alles hört und sich überall nützlich macht. Allerdings vermag Scott sich nicht auf der Höhe zu halten. Madge Wildfire, Fenella und Norna, und nun gar Richie Moniplies und Margaret Ramsay zeigen, wie die einmal verwendete Methode zu einem äusserlichen Trick geworden ist, der auf innere Kraft und auf innere Wahrscheinlichkeit keinen Anspruch mehr macht.

6.

Bei der Gestaltung des Schlusses begegnen wieder alte Kompositionsmotive: da ist ein letztes Hindernis, wie Fielding (s. o. S. 125) es liebt: Brown-Bertram ist nunmehr ziemlich allgemein als Erbe von Ellangowan anerkannt, da tritt mit einem Male eine neue Möglichkeit auf: vielleicht ist er nur ein uneheliches Kind seines Vaters und würde dann keine Anwartschaft auf das Erbe haben (GM 543 ff.). Oder umgekehrt, ein letzter möglicher Ausweg: die Heirat zwischen Leicester und Amy ist schon entdeckt, da weiss Varney im letzten Augenblick Elisabeths Rache abzuwenden und sie auf falsche Fährte zu leiten (Ken 546). Oder in demselben Roman bei anderer Gelegenheit: das Todesurteil gegen Amy ist bereits ausgesprochen, da wird es plötzlich zurückgezogen (597) — ist es noch Zeit? Oder eine kleine Schlussüberraschung in tragischer Art (vgl. das Ende des Monk, I 320): auf Amys Katastrophe folgt der schaurige Tod Fosters — oder freudig: nachdem im Waverley alle Beteiligten glücklich geworden sind, auch der Baron von Bradwardine seine Begnadigung erhalten hat, wird er mit einem Male wieder in seinen alten Besitz eingesetzt und auch der historische Becher ist wieder da (cap. LXXI). Gern werden am Schlusse allerhand Nebenpersonen unter die Haube gebracht (z. B. im Ant. Taffril und Jenny Caxon, in Ken. Janet und Wayland Smith); das ist nur eine besondere Form der 'Nachlese' (s. o. I 125), die, nachdem das Schicksal der Hauptpersonen beschlossen ist, auch ihrer Umgebung und der wichtigeren Nebenfiguren gedenkt.

Scott gilt im allgemeinen nicht als ein Meister der Komposition. Seine breiten Schilderungen und kulturhistorischen Auseinandersetzungen empfinden wir heute als etwas Überlebtes; wir sind wenig duldsam gegenüber eingeschobenen Liedern (GM 36, Wv 113. 117 u. oft) und — allerdings seltenen — eingeschobenen Geschichten und Anekdoten (Wv 114, Ant cap. XVIII), mit denen er seine Romane schmückt und oft verbreitert; auch philo-

sophische Betrachtungen über Gebetswirkungen (HML 209) und literarische Kritik hemmen noch gelegentlich den Fortschritt der Handlung (Wv 485 f.). Aber wer historisches Verständnis hat, wird ihn nicht vergleichen wollen mit Kipling und Conan Doyle, sondern mit Fielding, Goldsmith und Smollett. Und da ist doch ohne Frage eine ganz auffällige Kondensierung des Stoffes zu verzeichnen. Wir haben meist ein doppeltes, gelegentlich sogar ein vierfaches Konstruktionsmotiv, neben der Liebe noch die Erziehung des Helden, die Intrige oder das Geheimnis (s. o. S. 121 ff.), und die 'Regiefigur', die man fast ein weiteres Konstruktionsmotiv nennen kann, mag sie auch oft gekünstelt erscheinen, ist jedenfalls ein neues, wichtiges Element zur Verdichtung der Komposition. Mag das Episodische gelegentlich noch stark ausgesponnen werden; in jedem Roman bilden doch die Abenteuer des Helden im allgemeinen ein einheitliches Ganze, dessen Teile mit einander durch logische Beziehungen der Notwendigkeit verknüpft sind, und das ist zweifellos der älteren Technik gegenüber ein bedeutender Fortschritt.

IV.

1.

In Scotts Vortrag ist der hervorstechendste Zug ein Streben nach Objektivität der Darstellung, wie es noch bei keinem Autor früherer Zeit zu verzeichnen war und auch in der späteren Geschichte des Romans ohne Beispiel dastehen dürfte.

a) Reich ausgebildet ist bei ihm das Detail. In Defoes Art wird — allerdings nicht mit der Zahlenfreudigkeit, die wir bei jenem fanden (s. o. I 47 f.) — gern alles Konkrete möglichst anschaulich gemacht. Ausführlich werden berichtet alle Vorbereitungen und Entschlüsse, alle Massregeln und Gegenmassregeln zweier Parteien (z. B. HML 76 ff.), alle Indizien und Verdachtsgründe bei einem Verbrechen (GM cap. X, LVI), also auch alles Psychologische, soweit es zur unmittelbaren Vorbereitung des

Konkreten dient. In die Handlung wird eine Nebenhandlung eingeschoben: Isaac von York zählt das Geld, das Gurth ihm von Ivanhoe gebracht hat:

> *"Seventy-one — seventy-two; thy master is a good youth — seventy-three, an excellent youth — seventy-four — that piece hath been clipt within the ring — seventy-five — and that looketh light of weight — seventy-six — when thy master wants money, let him come to Isaac of York — seventy-seven — that is, with reasonable security"* (Iv 145)

oder wenn ein Testament verlesen wird, verzeichnet der Erzähler aufmerksam die wechselnde Stimme des Lesers und den wechselnden Gesichtsausdruck der Hörer (GM 373) — das ist Richardsonsches Detail, vgl. 179. — Diese Ausführlichkeit, die für Tatsächliches wie Psychologisches gleiches Interesse hat, führt nun zwar oft zu einer gewissen unkünstlerischen Weitschweifigkeit, oft aber auch zu starken Wirkungen. Eine kleine humoristische Szene dient zum Vorspiel für eine eindrucksvolle tragische Handlung: eine Idylle zwischen Jeanie Deans und der Haushälterin steht vor der pathetischen Szene mit Robertson (HML cap. XXXIII); wenn der junge Bertram verschwunden ist, so gibt das zunächst Anlass zu einer kleinen mütterlichen Zankszene, bis aus der Komik allmählich die volle Tragik des Todes von Mutter und Sohn erwächst (GM cap. IX). Oder aus dem Kleinen ergeben sich symbolische Wirkungen. Wenn wir Julian Avenel mit seinem Falken spielen sehen, und derbe Gutmütigkeit dabei mit roher Tyrannei wechselt, so braucht uns der Dichter nicht erst ausführlich zu erzählen, welches Schicksal seiner Geliebten beschieden ist, die stumme Zeugin dieser peinlichen Szene ist — Kleines ist typisch für Grosses (Mon 318 ff.). Oder eine Kleinigkeit wird geschickt benutzt zu kulturhistorischer Wirkung. Frank und Rob Roy wollen zu ungewöhnlicher Stunde Owen im Gefängnis besuchen. Das würde sonst vielleicht Schwierigkeiten bereiten; aber der Hochlandhäuptling flüstert dem Schliesser seinen Namen ins Ohr, und sofort öffnen sich alle Tore. Das ist eine Kleinigkeit,

aber deutlicher als lange Erörterungen veranschaulicht sie die gewaltige Macht des Clanzusammenhalts (RRoy 290) — und sehr hübsch wird dies kleine, charakterisierende Moment hier dazu benutzt, die Handlung zu beschleunigen. Oder: Fairservice braucht für seine Reise ein Pferd. Wie dieses zu beschaffen ist, bleibt ein Problem: es wird am kürzesten — und für den Charakter des frommen Mannes höchst bezeichnend — dadurch gelöst, dass er es stiehlt (RRoy 254).

b) Scott legt Wert auf eine natürliche, objektiv getreue Diktion. Mehr und mehr gelangt direkte Rede und mit ihr der Dialog bei ihm zur Herrschaft. Allerdings nur langsam. Wir haben noch förmliche Monologe (Wv 419, GM 449. 490, BlDw 387, BrL 35 f. 41 f.) — die auch Monologe bleiben, wenn sie hinterher als Gedanken des Helden hingestellt werden. In den ersten Romanen zeigt sich auch noch eine gewisse Spärlichkeit der direkten Rede, die an Fielding erinnert. Erst im Laufe seiner Entwicklung wird Scott allmählich Meister des Dialoges. Die Einleitungsformeln Fieldings und Smolletts finden sich schon in den ersten Werken nicht mehr; pathetische Szenen (Wv 416), humoristische Genrebilder (51 f. 163 f. 274 f.), Liebesszenen (254 ff.) werden bereits im Waverley dialogisch gegeben, das entspricht wesentlich der Technik Fieldings. Es kommt hinzu, dass allmählich auch das bloss informatorische in lebhafte Diskussion eingekleidet wird: so schon das Verhör, das die Intrigen gegen Waverley zum Teil wenigstens enthüllt (cap. XXXI), später in steigendem Umfange die Exposition des Hauptcharakters sowohl (Ant cap. I ff.) wie der Ereignisse vor Beginn der Handlung (Ken cap. I ff.). Neben recht steifen langen Reden (z. B. Wv 139 f.) findet sich schon früh gelegentlich — und das wird dann allmählich die Regel — ungezwungene, den sprechenden Charakteren angepasste Diktion (Wv 163 ff. 359 ff.). Schon im Waverley greift dann der Dialog über auf Reflexionsszenen nach der Haupthandlung, bei denen nur Nebenpersonen beteiligt sind (Wv 309 ff.), und so wird er denn.

besonders da Scott in zunehmendem Masse seine Handlung durch Genreszenen belebt — und diese sind stets dialogisch — mehr und mehr das normale Vehikel der Handlung. Nur dann macht der Dialog dem Worte des Dichters selbst Platz, wenn dieser zu subjektiverem Vortrag übergeht und antiquarische oder psychologische Auseinandersetzungen einzuflechten hat; auf diese Weise wird er allerdings in den letzten Romanen wieder eingeschränkt.

Ganz besonders glücklich ist Scott darin, die Diktion dem Charakter des Sprechenden anzupassen. Die gelehrt pedantische Redeweise des alten Bradwardine, Julia Mannerings schnippische Ausdrücke, die hastige, sich stets mit allerhand Seitenbemerkungen unterbrechende Diktion des alten Oldbuck, die kurzen mürrischen Sätze Gurths, die Sprache Kanaans der Puritanerführer sind ausgezeichnet getroffen. Ein gewisses Streben nach Individualisierung der Rede war ja allerdings auch bei Fielding zu treffen; aber es war doch nicht weit gediehen. Er brachte zum Ausdruck im wesentlichen nur den Unterschied zwischen Gebildeten und Ungebildeten und die Eigentümlichkeiten besonderer Stände, des Geistlichen und des Landjunkers. Ihm folgte auf beiden Bahnen Smollett — seine Seeleute sind eine hervorragende Leistung —; aber die feine Abschattierung nach allen Seiten hin hatte vorher noch niemand erreicht. Auch der Dialekt ist in dem Umfange, wie ihn Scott verwendet, etwas völlig Neues im Roman. Smollett brauchte ihn ganz gelegentlich einmal (s. o. I 192), Miss Edgeworth bedient sich seiner in steigendem Masse. Castle Rackrent ist noch ganz schriftsprachlich, in Ennui begegnen hier und da einzelne Wörter in mundartlicher Lautform, im Harrington ist die Diktion eines Weibes aus den niederen Klassen schon deutlich national-irisch gefärbt. Aber auch bei ihr ist der Dialekt doch immer noch die Ausnahme. Bei Scott jedoch zeigt jeder Schotte der mittleren oder niederen Stände in Wortwahl, Lautstand und Satzfügung deutliche Spuren der heimischen Mundart, ja Scott geht sogar so weit, auch den Fremden

in seiner Sprache einzuführen, z. B. einen Franzosen französisch reden zu lassen (Wv 515) — das ist ein übertriebener Realismus, den er allerdings später nicht mehr geübt hat. So meisterhaft nun aber Scott auch die komische oder genrehafte Diktion beherrscht, das Pathos misslingt ihm gewöhnlich. Gelegentlich einmal — wieder weil es an das Komische streift — gelingt ihm leidlich die alttestamentliche Diktion des Juden Isaac (Iv 282 ff), aber schon seine Tochter, die Heroine Rebecca, redet einen hochtrabenden literarischen Stil, der nur ganz selten einmal an ihre jüdische Herkunft erinnert. Wie hohl und literarisch ist das Pathos Cedrics (Iv 42), die überpathetische Beichte Robertsons (HML 489 ff.), der heroische Schwung Edith Bellendens (OMort 328), der alten Urfrid (Iv 407 ff.), oder Alice (BrL cap. XIX), der jungen Catherine Graeme (Abb 134 ff.), und nicht besser wird es, wenn das konventionell-erhabene Pathos der alten Elspeth (Ant 423 ff.) gelegentlich durch dialektische Brocken naturalistisch gefärbt wird.

c) Scotts Vortrag soll wahrscheinlich sein. Hier kommt der Zug seiner künstlerischen Persönlichkeit voll zur Geltung, der ihn ja auch bereits leitete, wenn er danach strebte, naturgetreue Reden zu geben und die Dinge in all ihren charakteristischen Einzelheiten darzustellen. Er fühlt sich als Historiker. Er strebt nach einer Objektivität, wie sie vorher noch nicht dagewesen ist, er will geradezu den Eindruck historischer Wahrheit erwecken. Nichts will er selbst erzählen, er will nur darüber Rechenschaft ablegen, was da ist oder war, und alles soll dem Leser genau in derselben Weise vor die Seele treten, wie es sich ereignet hat. Mit peinlicher Genauigkeit achtet er bei Beschreibungen darauf, nur das vorzubringen, was der handelnde Held wirklich hat sehen können. Als er seinen Guy Mannering in der Nacht nach Ellangowan führt, da gibt er keine Beschreibung des Schlosses, sondern wir erfahren nur so viel davon, als der Held selbst im Dunkeln bemerken konnte, nämlich, dass es ein modernes Haus von

mässiger Grösse ist (p. 7). Als Guy Mannering dann nach Mitternacht das Hauptgebäude verlässt, wird eine etwas ausführlichere Beschreibung der ganzen Lage gegeben — aber nicht ohne eingehende Motivierung: der Vollmond ist aufgegangen, jetzt kann der Held daher alles deutlicher sehen wie zuvor (p. 26 f.); aber die volle Beschreibung des Schlosses, seiner Architektur und seiner Befestigung erhalten wir erst im nächsten Kapitel, als der Held in der Morgensonne die Gegend durchstreift (p. 32 ff.). Ganz analog wird die Beschreibung des Äusseren eines Gefängniswärters damit motiviert, dass das volle Licht der Laterne auf ihn fiel (RRoy 292), wird das Gesicht Elshies zweimal beschrieben, zuerst andeutend — denn er wird bei Mondlicht gesehen —, dann ausführlich am hellen Tage (BlDw 347 f. 361 f). Oft gelingt ihm diese Objektivität nur unter Schwierigkeiten. Als Waverley nach Tully-Veolan kommt, erhalten wir dem Prinzip entsprechend nur ein Bild von dem Dorfe mit seinen schlechten Wegen, den spielenden Kindern und scheltenden Müttern. Dabei fällt der Dichter aber doch aus der Rolle; er fügt einige kulturhistorische Bemerkungen ein über die Hundeplage in Schottland, über das Urteil, das ein Engländer über die schmutzigen und halbnackten Mädchen auf der Strasse wohl fällen würde. Jedoch nur für einen Moment: was er über Charakter und Wohlstand der Bewohner sagen will, fügt er nicht als eigene Ansicht hinzu, sondern als Schluss, den Waverley selbst aus seinen Eindrücken ziehen musste: *The whole scene was depressing; for it argued, at the first glance . . ., It seemed, upon the whole, as if . . .* (61), und um jeden Verdacht eigener Einmischung in die Objektivität des Dargestellten zu unterdrücken, beeilt er sich, die kulturhistorischen Erwägungen nachträglich in das Herz des Beschauers zu verlegen: '*Some such* [also eine gewisse Freiheit im Gestalten des Berichtes nimmt er sich doch!] *thoughts crossed Waverley's mind as [he rode through the village]* (61). Oder wenn er dem ersten Eindruck einer Persönlichkeit gleich direkte Charakteristik anfügt, so muss

er sein Gewissen salvieren und ausdrücklich erklären, dass ein Fremder natürlich erst nach langer intimer Unterhaltung diese Charakterzüge hätte finden können (BrL 34 f.). Besonders peinlich beobachtet Scott dies Verfahren in den Romanen, die er selbst von dem Helden erzählen lässt — diese alte Technik des Abenteuerromans nimmt er wieder auf im Rob Roy, und etwas ähnliches ist es für diesen Zweck, wenn er Richardsons Einkleidung des Briefromans wählt, wie teilweise im Guy Mannering, im Redgauntlet und wieder im Rob Roy: er beschreibt die Schwierigkeiten, mit Jarvie geschäftlich fertig zu werden — aber beeilt sich hinzuzufügen, dass er einen Teil der in Betracht kommenden Gesichtspunkte erst später erfahren hat (RRoy 298). Oder wenn er von einer neu auftretenden Person (wieder ist es Jarvie) sofort die soziale Stellung nennt, fügt er ausdrücklich hinzu *'as it soon appeared'* (303). Es ist dies, so weit ich sehen kann, eine ausgesprochene Eigenheit Scotts, die mit keinerlei Tradition im Zusammenhange steht. Sie ist an und für sich ein Fortschritt, indem sie den Eindruck lebendiger, fast dramatischer Handlung erhöht, den wir bereits an anderen Stellen wahrnehmen konnten (s. o. S. 158 ff. 165. 170. 174 ff.). Aber die pedantische Genauigkeit, mit der die Objektivität in den angeführten Beispielen gewahrt wurde, hat doch etwas Übertriebenes und Gezwungenes. Gelegentlich wirkt sie sogar direkt unkünstlerisch, so in dem eben erwähnten Fall (RRoy 303) aus einem Roman, der als Erzählung des Helden gedacht ist. Kein Erzähler denkt daran, bei der Beschreibung einer neu auftretenden Persönlichkeit peinlich zu scheiden zwischen dem, was er sofort und was er einige Augenblicke später wahrgenommen hat; die Vorsicht des Autors ist also überflüssig. Ja sie ist geradezu schädlich, denn wenn es ihm wider Erwarten doch gelingen sollte, durch diese pedantische Genauigkeit den Eindruck eines starken Realismus hervorzurufen, so hebt er ihn gleichzeitig wieder auf; denn gerade dadurch bringt er dem Leser erst zum Bewusstsein, welcher Kontrast besteht zwischen der Ge-

bundenheit an das einzelne Wort in diesem Falle und den vielen Freiheiten, die Scott sich sonst ohne weiteres in derselben Erzählungsform nimmt: was Jarvie und Rob Roy sprechen, wird ohne Bedenken wörtlich gegeben, ja sogar ihre dialektischen Eigentümlichkeiten werden ohne weiteres kopiert, obgleich ja angeblich der gebildete Londoner Osbaldistone die gesamte Erzählung vorträgt. Die ganze Geschraubtheit dieses übertriebenen Realismus wird dann vollends in der folgenden Szene deutlich: Robertson-Staunton erzählt auf dem Krankenlager der Schwester seiner Geliebten seine Lebensgeschichte. Ein Skeptiker könnte nun einwenden, dass ein von Gewissensangst gequälter Kranker ausserstande sei, die jetzt folgende ausführliche Darstellung in zusammenhängender Rede zu geben. Da beruft sich dann Scott zunächst auf das Recht des Historikers, das in leidenschaftlichem Durcheinander wild Hervorgestossene in klare Prosa umzusetzen — also bricht doch der Subjektivismus durch; — aber sofort fügt er hinzu (als bereue er diese ungeheure Selbstständigkeit schon wieder): 'Einen Teil [seines Bekenntnisses] las er aus einem Manuskript, das er vielleicht nach seinem Tode für seine Verwandten bestimmt hatte' (HML 492) — zwei Annahmen, von denen jede die andere unnötig macht, ja eigentlich ausschliesst. Aber Scott geht sogar so weit, die ideale Zeit des Romans mit der realen Zeit der Wirklichkeit völlig gleich zu setzen: Zu Beginn des achten Kapitels von HML. steht Butler auf den Salisbury Crags in tiefe Gedanken versunken. Er ist auf dem Wege von Edinburgh nach St. Leonards. Der Dichter benutzt die Gelegenheit, um nach den aufregenden, ganz von Handlung vollgepressten ersten Kapiteln des Romans die Vorgeschichte zu geben (cap. VIII—X) — und fährt dann zu Beginn von cap. XI fort: 'Wir haben recht lange Butler zur Tür des Hauses in St. Leonards begleitet — aber die Zeit, die wir zu der vorstehenden Erzählung gebraucht haben, ist nicht länger als die Zeit, die Butler an jenem Morgen tatsächlich auf den Salisburyfelsen verbracht hat' (S. 152).

d) Diese äusserste Objektivität gibt natürlich auch Briefe und Urkunden wörtlich (Wv 236. 263 und oft), ja sie geht noch weiter und versichert emphatisch, dass der Dichter die Heiratsurkunde von Lucy Ashton in der Hand gehabt hat, und dass man das Zittern von Lucys Feder im entscheidenden Moment noch deutlich in der Unterschrift sehen könne (BrL 417). Um den Eindruck unbedingter historischer Glaubwürdigkeit zu verstärken, spielt der Autor mit dem Gedanken an eine angeblich nötige Diskretion und spricht verhüllend von 'der Stadt —', 'dem – Regiment' (GM 517. 522) — oder wenn er einmal einen fingierten Ortsnamen wählt, so fügt er wenigstens gleich hinzu, dass der Leser ihn auf der Karte vergebens suchen würde (GM 394), als ob er in allen anderen Fällen nur absolute Wahrheit böte.

Auch die alte Vortragstradition des Manuskriptes (s. I 327), auf dem die Erzählung angeblich beruht, hat Scott sich nicht entgehen lassen (vgl. Gaebel 17). Auch er benutzt diese Fiktion, um Lücken oder Knappheiten der Geschichte zu rechtfertigen, und gelegentlich spinnt er sogar den alten Scherz weitläufig aus: allen Ernstes setzt er die Textgeschichte seines Black Dwarf auseinander: Mr. Pattieson hat ihn niedergeschrieben, Mr. Cleishbotham herausgegeben, und noch in der von Scott besorgten Drucklegung sind alle Abweichungen von Pattiesons Urtext durch kursiven Druck kenntlich gemacht (BlDw 330).

2.

Natürlich hat diese Objektivität ihre Grenzen. Zu dem Schönsten, was Scotts Romane bieten, gehören die malerisch eindrucksvollen Szenen, und wenn diese auch noch nicht zu den subjektiven Vortragswirkungen gerechnet werden können, so tritt in ihnen doch die Hand des bewusst gestaltenden Künstlers deutlich hervor. In den meisten Romanen hat die Geschichte einen bunt bewegten Hintergrund, auch das ist ein Fortschritt. Bei Fielding fanden wir wohl gelegentlich eine Gefängnisszene,

Zigeuner, fahrende Schauspieler — aber meistens bewegt sich doch die Handlung auf einem neutralen Schauplatz, der keinen besonderen Eindruck hinterlässt, im Zimmer, auf der Landstrasse usw. Stärker bildet Mrs. Radcliffe den Hintergrund aus: Ruinen einer Abtei, ein altes Ritterschloss, ein dunkles Gewölbe dienen als Schauplatz. Ihr folgt Scott, aber mit ungleich grösserer Vielseitigkeit: Er führt uns an den Königshof, in die Halle eines Edlen, ein Wirtshaus, aufs Schlacht- oder Turnierfeld; Gerichtssaal, Gefängnis, Ratsversammlung, Leichenfeier, ein brennendes Schloss, eine menschenerfüllte Strasse, eine Sturmnacht am Meer oder eine Kirche mit Geisterspuk bilden eine wirkungsvolle Umrahmung. Und auch die Handlung sucht Scott so zu lenken, dass sie zu malerisch wirkenden, plastischen Bildern führt, meist starken Kontrasten, die im Gedächtnis haften bleiben: der runzlige alte Bettler steht vor dem Fenster der schönen jungen Dame, wie ein alter Pilger vor dem Schlosse der Edelfrau (Ant 147). Edie Ochiltree tritt dem Lord Glenallan gegenüber, der jugendliche Alte dem jungen Mann mit den früh gealterten Gesichtszügen (Ant 376), das schöne Mädchen sitzt in nächtlicher Hütte am Feuer mit dem hässlichen Zwerg (BlDw 498). Die englischen Truppen marschieren in der Nacht durch das hochländische Dorf. Überall stecken alte Weiber ihre grauen Köpfe aus den Fenstern und gestikulieren mit ihren mageren Armen — wie die Hexen des Macbeth (RRoy 422). Der Blitz erhellt plötzlich die Szene und zeigt das dunkle Gesicht Ravenswoods, seine feurigen und doch unentschlossen blickenden Augen, die zarte, halb dahinsinkende Gestalt Lucy Ashtons und die alten Waffen und Schilde des Zimmers (Ken 154). Aus dem Vorhange von Leicesters Zimmer taucht das totenblasse Antlitz des von schlimmsten inneren Konflikten gepeinigten Grafen auf, und sein Blick ist so leer und hohl, dass Varney unwillkürlich zurückfährt (Ken 574). Im wilden Getümmel der anstürmenden Feinde hält ruhig der Geistliche den Totengottesdienst (BrL 30; s. a. Gaebel 64 ff.).

Auch sonst lässt sich die Fiktion der unbedingten Objektivität nicht aufrecht erhalten. Das rein Subjektive bricht schliesslich doch durch. Auch Scott kann es sich nicht versagen, ein besonders pathetisches Moment, wie z. B. die Seltsamkeit einer Situation, kräftig hervorzuheben (Wv 149. 399, Mon 263. 423) — diesem Zwecke dienen auch gern allgemeine Betrachtungen — und die Gefühle seiner Helden zu zergliedern und ihr Handeln zu motivieren. Das geschieht gewöhnlich in einer Pause der Erzählung und oft mit einer Breite, der man den Einfluss Richardsons anmerkt; so ist das ganze XV. Kapitel der BrL. den Motiven Lord Ashtons gewidmet. Noch mehr: Es ist eine flagrante Verletzung des Prinzips der historischen Treue, wenn Scott in höchst subjektiver Weise für seine Nebenpersonen und für nebensächliche Örtlichkeiten humoristische Namen wählt, die auf den ersten Blick das Zurechtgemachte verraten — wie dies auch bei Fielding (I 153) und im Renaissancelustspiel zu finden war: Sir Richard Waverley ist Abgeordneter für *Barterfaith* (Wv 9), die alte Jungfer Miss Bertram hinterlässt die Güter *Loverless, Liealone*, *Singleside* und *Spinster's Knowe* (GM 373); Juristen heissen *Clippurse* (Wv 11), *Hookem* (Wv 630), *Greenhorn, Grinderson* (Ant 539), *Protocol* (GM 327) usw. Ausnahmsweise finden sich diese redenden Namen auch bei Hauptpersonen, so dem Advokaten *Pleydell* (GM) und dem Antiquar *Oldbuck.*

Auch sonst durchbrechen oft Eigenheiten älterer Tradition, z. B. Regiebemerkungen, die Fiktion des völlig objektiven Berichtes. So oft der Dichter sagt: 'Wir müssen jetzt einen weiten Schritt tun mit unserer Erzählung ...' (GM 99), 'Wir müssen den Helden jetzt in seinem stärkenden Schlafe verlassen ...' (GM 460), oder so oft er gar den Leser zur Aufmerksamkeit auf besonders wichtige Punkte ermahnt (Gaebel 18), taucht hinter dem objektiven Bericht der ihn leitende und gestaltende Dichter wieder auf. Gelegentlich zeigt sich — allerdings fast nur im Waverley, der manche Zeichen von Anfangskunst

enthält — seine Subjektivität auch stärker: wenn er z. B. die Ausführlichkeit seiner Darstellung verteidigt (42), wenn er sich dagegen verwahrt, eine Geschichte in der Art des Don Quijote geben zu wollen (32), wenn er tief aufatmend die direkte Charakteristik des alten Oldbuck abbricht und den Leser auf das verweist, was er im Laufe der Zeit aus der Geschichte selbst erfahren wird: *we dismiss with pleasure the tiresome task of recapitulation* (Ant 18); und mitunter kann er dann auch nicht leichte ironische Bemerkungen über seinen Helden und dessen Situation unterdrücken (Ken 501). Vor allem aber ist es das antiquarische Interesse des Dichters, das immer wieder die Schranken der objektiven Darstellung — manchmal sogar in recht störender Weise — durchbricht. Weil der Dichter sich als Historiker fühlt, identifiziert er sich mit einem historischen Helden und sucht nur zu sagen, was dieser tatsächlich erleben und beobachten konnte — aber weil er sich als Historiker fühlt, kann er doch auch gelegentlich eine antiquarische Bemerkung nicht unterdrücken, die jene Identifizierung wieder zerstört. Im Rob Roy bringt die alte Hochlandsfrau eine Fackel von Fichtenholz. Scott kann nicht umhin, hinzuzufügen, dass die Fichten der Gegend sehr terpentinhaltig sind und daher in den Hochlanden oft Kienfackeln statt Kerzen verwendet werden (387). In diesem Falle wird die Subjektivität der Darstellung zur Not dadurch verhüllt, dass die ganze Geschichte von Frank Osbaldistone erzählt wird und dieser ja allenfalls diese gelehrte Bemerkung machen konnte; aber wenn bei dem Edinburgher Aufstande von 1736 das Wachthaus gestürmt wird, da fügt der Dichter, und kein anderer als er, hinzu, dass es im Jahre 1787 abgerissen wurde (HML 78). Und beschreibt er die schöne Aussicht auf das Kloster am anderen Ufer des Flusses, so kann er seine Gelehrsamkeit nicht zurückhalten und mischt in seltsamer Weise die Gefühle der handelnden Person des 16. Jahrhunderts mit modernen topographischen Auseinandersetzungen:

The worst part of this magnificent view, in the monk's apprehension, was that the Monastery stood on the opposite side of the river and that of the many fine bridges which have since been built . . not one then existed. There was, however, in recompense, a bridge then standing which has since disappeared, although its ruins may be still traced by the curious. It was of a very peculiar form . . . (Mon 54).

Und die Einmischung der Subjektivität wird geradezu grotesk, wenn der im Halbdunkel des Gefängnisses sitzende Jude mit Pelz und zerzaustem Haar den Autor an Rembrandt erinnert: *[he] would have afforded a study for Rembrandt, had that celebrated painter existed at the period!* (Iv 279/80).

Mit der Neigung zu stärkerer künstlerischer Gestaltung der Einzelszene hängt es auch zusammen, dass Scott ziemlich als erster seit Fielding (s. o. Mrs. Radcliffe I 324 f.) die Pausen der Erzählung — Anfang und Schluss der Kapitel — stärker betont. Er verwendet im allgemeinen Fieldings Mittel; aber eine feinere Ausbildung im einzelnen und auch einige Fortschritte sind nicht zu verkennen. Wie jener stellt er an den Eingang des Kapitels einen allgemeinen Satz (RRoy 241, 453), eine humoristische Wendung (BrL 125), oder ein Zitat (GM 369), auch einmal — seltener — eine recht subjektive Regiebemerkung (Wv 217). Das entspricht seiner Art, den Roman mit allgemeinen Erörterungen zu beginnen und von diesen aus zu spezielleren überzuleiten (s. o. S. 168 f.). Eine andere Art des allgemeinen Eingangs ist es, wenn Ort und Zeit des neuen Abschnitts der Handlung in den Gang der ganzen Geschichte eingeordnet werden; gelegentlich fällt dabei eine leicht humoristische Regiebemerkung (Abb 84, LgMntr 195). So weit ist Scotts Verfahren im wesentlichen traditionell, und es ist auch nur eine Fortbildung Fieldingscher Kompositionsmotive, die wir schon bei Mrs. Radcliffe trafen, wenn Orts- und Zeiteingang sich bei ihm gern zu packenden Naturgemälden erweitern. Aber neben diesen allgemeinen Eingängen liebt Scott speziellere — analog seinen speziellen

Anfängen des ganzen Romans (s. o. S. 169): gern beginnt er das neue Kapitel mit einer Unterhaltung (BlDw 405, Ant 457. 508. 573 u. ö.), in der sich der Leser erst allmählich zurechtfinden muss. Oft — und auch das ist neu — benutzt Scott den Anfang des neuen Kapitels zu Erörterungen, die notwendig sind, aber an anderer Stelle die Erzählung aufgehalten haben würden. Das sind z. B. Charakteristiken (BrL 202. 274), Gefühlsanalysen (BrL 260, LgMntr 270) und besonders gern kulturhistorische Auseinandersetzungen. Am Anfang des Kapitels steht regelmässig eine Überschrift, im Waverley eine Inhaltsangabe, gelegentlich mit Fieldingschem Humor (285. 450), vom letzten Sechstel dieses Romans ab (590) und dann in allen folgenden Werken ein Motto in Mrs. Radcliffes Art, das vorbereitend wirken soll und oft auch in diesem Sinne wirkt.

Auch die Kapitelschlüsse erinnern an Fielding. Ausdrücklich wird betont, dass hier ein Abschluss vorliegt, die Handlung wird mit einer prägnanten Bemerkung zu Ende geführt (BrL 78, Mon 393). Oder die Pause wird überbrückt; eine witzige Regiebemerkung leitet zum Folgenden über (Wv 74), oder es wird kurz eine wichtige Szene eingeleitet; dann fällt der Vorhang und das nächste Kapitel bringt dann die eingehende Ausführung (RRoy 66. 97. 174, HML 298, BrL 403. 417, BlDw 346, Abb 170) — also auch hier steht eine kleine formelle Spannung an inhaltlich wichtiger Stelle. Am häufigsten aber — das ist nicht neu, aber häufiger als bei Fielding — wird nicht nur formell, sondern auch inhaltlich die Pause betont; die Szene klingt aus in einem starken Effekt: das kann eine komische Pointe sein (Wv 74, Ant 407) oder eine tragikomische (HML 310), eine plötzliche Überraschung (Wv 571, HML 626), das plötzliche Auftreten (RRoy 113, LgMntr 116, BrL 156), oder der pathetische Abgang eines wichtigen Spielers (LgMnt 269, BlDw 404, RRoy 240), ein pathetisches Ereignis (Iv 174. 532), eine Ruheszene (Mon 484) oder ein tragischer Effekt, meist der Tod (GM 87. 129, RRoy 452).

V.

An Scotts Auffassung des Stoffes fällt zunächst ein bedeutsamer Fortschritt auf: sie ist frei von allem Streben nach didaktischen Wirkungen in herkömmlichem Sinne. Ivanhoe und Jeanie Deans sollen den Leser nicht zur Nacheiferung reizen; Brian de Bois-Guilberts und Leicesters Geschick soll ihm nicht zur eindringlichen Warnung dienen; der Leser soll nur die ästhetische Freude an dem interessanten Charakter empfinden, mag er nun moralisch sein oder nicht.[75]) Das ist ein bedeutsamer Fortschritt gegenüber Richardson und Goldsmith. Aber genau wie beim Sensationsroman, in dem der erste Schritt auf diesem Wege sich vollzog, findet sich doch hier und da ein Nachhall früherer Didaxis, wenn z. B. am Schlusse von HML. der Dichter auseinandersetzt, dass ein schuldbeladenes Herz und wahres Glück sich ausschliessen (777), wenn am Schlusse von QD. einer der Freunde des Helden eine Art von bequemer Schlussmoral ausspricht (640); aber typisch ist das keineswegs.

Auch die Satire tritt nicht in irgendwie bedeutsamer Form hervor. Gewiss ist sie vorhanden und die Berührungen mit älterer Tradition sind ganz deutlich, wenn wir ständische Satire genau in Fieldings und Smolletts Art vorfinden: tyrannische Friedensrichter, intrigante Advokaten (Glossin in GM), den bestechlichen, gemeinen Gefängnisschliesser Mac Guffog (GM), den pedantischen Lehrer Holiday (Ken) und den Bramarbas Culpepper (Nig). Es ist dann weiter sogar ein Fortschreiten auf den von Fielding gewiesenen Wegen, wenn die Puritanersatire bei Scott einen breiten Raum einnimmt und wenn er ethnographische Satire bringt: die Juden, Zigeuner und vor allem die Schotten. Hier führt er die Tradition ein bedeutendes Stück vorwärts, indem er sich nicht nur wie Miss Edgeworth für nationale Charaktereigenschaften im engeren Sinne interessiert, sondern auch für die nationalen, politischen und kirchlichen Ideale seiner Objekte. Die ständische Satire in der Art Fieldings ist also von Scott

bedeutsam weitergeführt und vervollkommnet worden. Aber sie hat dabei ihren ständischen Charakter zum grossen Teil eingebüsst und ist keine Satire mehr. Wenn dem bösen Advokaten Glossin gleich der gute Sachwalter Pleydell gegenübergestellt wird (GM), wenn die Puritanersatire Helden wie Davie Deans einschliesst, wenn der pedantische Lehrer Holiday in Dominie Sampson ein Gegenstück erhält, das genau so lächerlich ist, aber doch heroische Seiten hat, so richtet sich des Dichters Satire nicht gegen den Stand als solchen, sondern gegen einzelne Individuen. Wie wenig das Ständische dabei eine Rolle spielt, zeigt Dominie Sampson, der nicht nur als Schulmeister gefasst ist, sondern auch ebenso gut als Theologe, und gar Reuben Butler wird nur noch als Puritaner betrachtet. Und das alles ist weiter keine Satire mehr. Wenn man absieht von den oben genannten traditionellen Gestalten, so fehlt dieser Zeichnung jede Schärfe. Keiner der Geistlichen Scotts ist ein Heuchler, auch die Gefängnisschliesser Dougal (RRoy) und Ratcliffe (HML) haben ihre sympathischen Seiten. Die Satire ist zum Humor geworden. Sie richtet sich nicht mehr gegen bestimmte Stände oder Bevölkerungsschichten, sondern gegen alles, was im Volks- und Kulturganzen lächerlich und schwach ist, und sie will nicht verwunden, sondern nur zum Lachen reizen. Der Leser soll nicht unwillig werden gegen diesen und jenen, sondern sich freuen an allen.

Und doch ist auch bei Scott noch nicht ganz die Stufe erreicht, auf der eine ästhetische Schöpfung rein künstlerisch gewertet wird. Der Roman soll wieder etwas leisten, er soll Kenntnisse vermitteln. Er soll dem lebenden Geschlecht das tote wieder auferstehen lassen, zwar nicht mehr, damit es zur Warnung diene oder zur Nacheiferung reize, aber auch noch nicht, damit die Nachlebenden sich an der Vergangenheit erfreuen sollen; sondern die lebende Generation soll wissen, wie es bei den Vorfahren zuging — der Roman soll Wissen vermitteln; wieder ist also die Didaxis da, die Walpole und Mrs. Radcliffe glücklich

eliminiert hatten. Dieser antiquarischen Tendenz des Romans müssen nun dienen lange Einleitungen, gelehrte Erörterungen bei Ruhepausen der Handlung, ja vollständige gelehrte Anmerkungen am Schluss. Und auch wo das antiquarische Interesse zurücktritt (im GM, Ant, St. Ronan's Well), geht es nicht ganz ab ohne kleine gelehrte Exkurse über das Schottland der damaligen Zeit, und wo keine grossen historischen Persönlichkeiten auftreten, müssen sie doch wenigstens erwähnt werden: so muss Guy Mannering Empfehlungsbriefe an David Hume, Home, Ferguson, Black, Lord Kaimes, Adam Smith, Robertson (383) erhalten, so dass auch diese so moderne und lebenskräftige Geschichte ein wenig von antiquarischer Patina abbekommen hat.

2.

Einen wichtigen Fortschritt bedeutet Walter Scott auf dem Gebiete des Pathos. Wir haben gesehen, wie der Fortschritt sich langsam in drei Stufen vollzieht: wir haben das Pathos der verfolgten Unschuld bei Richardson und Goldsmith, das Pathos des Verbrechers — allerdings nur in Verbindung mit dem älteren Motiv — bei Godwin, und das Pathos des Schauerlichen im Sensationsroman. Gewisse pathetische Motive sind also schon überliefert: das starke Ausharren des edlen Menschen im Unglück, die Angst vor dem Verfolger und vor dem nahenden Tod, die Angst vor dem Geisterhaften, der Schauer des Verbrechens. Die meisten dieser Motive hat Scott gepflegt und manche weiter entwickelt. Am wenigsten die Geisterangst; das Geisterhafte ist bei ihm meistens nur Aufputz, nur vorübergehende Sensation. Aber wir lernen den von Gewissensbissen gequälten Verbrecher kennen in Glossin (GM), Robertson (HML), Lord Glenallan (Ant), Ludwig XII. (QD), wir erleben die Angst vor dem Tode in Morton, der in einsamem Zimmer auf das langsame Fortschreiten des Zifferblattes wartet, das ihm um Mitternacht den Tod bringen soll (OMort cap. XXXIII), Rebecca harrt auf dem Scheiter-

haufen angstvoll des Befreiers (Iv); Sir Arthur Wardour und seine Tochter werden fast die Opfer des wilden Meeres (Ant); wieder und wieder folgen wir dem Gefangenen auf seiner halsbrecherischen Flucht (LgMnt cap. XIV, Mon XXVIII f., Abb XXXV, RRoy XXXIII). Gemieden hat Scott dagegen die Darstellung des Todes von Henkershand. Beim Tode von Fergus sowohl wie bei den Hinrichtungen im HML. wird das Letzte nur summarisch berichtet, und wenn Robertson (HML) von der Hand seines eigenen Sohnes fällt, so wird das Grausige in einer Weise erzählt, die noch immer einen leisen Zweifel an der Gewissheit seines tragischen Geschickes offen lässt (772). Interessant ist die Fortbildung des Motivs von der Gewissensangst bei Leicester (Ken) zu dem furchtbaren Zwang, unter inneren Gewissensqualen zu lächeln und allen inneren Vorwürfen zum Trotz den einmal betretenen Pfad weiter zu verfolgen. Reich ausgestaltet ist das Motiv von der ruhig ausharrenden verfolgten Unschuld. Es erscheint in der alten Weise bei Lucy Ashton (BrL) und anderen Heldinnen, die zur Heirat gezwungen werden sollen, dann bei dem Märtyrer der verlorenen Sache Baron Bradwardine, der sich in einsamer Höhle durch das Studium seines Livius aufrecht erhält, und — verbunden mit dem Pathos des Wahnsinns — bei Balfour of Burley, der in der Einsamkeit mit dem Teufel ringt (OMort). Dann das Pathos des Dulders in der Not: der alte Deans, der nach langem Kampfe sich damit bescheidet, dass seine Tochter sterben muss (HML), Jeanie Deans, die allen Versuchungen zum Trotz auf dem Pfade des Rechten bleibt; das führt dann weiter zum Pathos des treuen Dieners, so Davie Gellatley (Wv) und Wamba (Iv), die dem Herrn im Unglück ihre Treue erweisen.

Auch ganz neue pathetische Motive sind angeschlagen: die alternde Jungfrau Martha Trapbois, die in der strengen Haft ihres geizigen Vaters langsam altert, selbst mürrisch und misstrauisch wird, dabei aber noch das Niederdrückende ihrer Situation empfindet (Nig), der

Wahnsinn bei Balfour of Burley (OMort) und Lucy Ashton (BrL), der Bankerott — allerdings ohne dass Scott mit dem Motiv viel anzufangen wüsste — bei Godfrey Bertram (GM), Arthur Wardour (Ant) und den Osbaldistones (RRoy); mit diesem Motiv betritt Scott ein neues Gebiet, auf dem er sich noch unsicher fühlt und über ganz summarische Schilderung nicht hinauskommt — es war vor der Katastrophe von 1826. Und dasselbe gilt von dem Gebiet des Krieges, das er der Literatur neu erschlossen hat. Da fehlt die Tradition, und da findet er nicht viel Eigenes. Er notiert Freundschaften im feindlichen Lager und Lebensrettung durch den edlen Feind, also die Motive des heroisch-galanten Romans; dann gibt er die psychologischen Situationen des Sensationsromans, Gefangenschaft und Flucht; aber weiter hinaus reicht seine psychologische Kraft nicht, wo ihm die Tradition als Führerin fehlt. Was lässt sich an Begeisterung und Angst, hoffnungsvoller und bedrückter Stimmung, Mut und Erschöpfung, Aufopferung und Blutgier aus Scotts Situationen herausholen, und wie wenig hat Scott auf diesem Gebiete geleistet! Im Waverley hat er diese Themata gestreift, aber nicht bearbeitet; im wesentlichen hat er doch nur das Kostüm gefunden, in dem später Kipling lebende Seelen entdeckt hat.

Neue Wirkungen hat Scott erzielt in der Verbindung des Komischen mit dem Pathetischen. Typisch sind seit Fielding die Charaktere, in denen beide Elemente sich aufs engste mischen, und wir haben gesehen, wie diese Tradition sich bei Scott fortsetzt. Neu ist aber die enge Verbindung komischer und tragischer Elemente in derselben Situation. Waverley fürchtet entdeckt zu werden, und die Entdeckung kann ihm den Hals kosten — und trotz der drohenden Tragik ist die Szene, wo die geschwätzige Unteroffiziersfrau Mrs. Nosebag ihn ausforscht und fast an den Galgen bringt (cap. LXI), von unvergleichlicher Komik. Ähnlich lächerlich in aller Tragik der Situation ist der brave Vater Deans, der sich mit wunderbaren Sektiererskrupeln plagt, wo es sich um Leben und

Sterben seiner geliebten Tochter handelt, und schliesslich doch auf den seltsamsten Umwegen den Anschluss an den gesunden Menschenverstand findet (HML cap. XVIII. XIX). Oder vielleicht noch rührender der Hochländer, der vor dem Todesurteil nur den Wunsch hat, noch einmal freigelassen zu werden, um aus dem heimischen Dorfe Clansgenossen herbeizuholen, die den Tod von Henkershand für eine Ehre halten, weil der Häuptling mit ihnen stirbt (Wv 610).

Vom geisterhaften Pathos Walter Scotts ist das Wesentliche bereits bei der Betrachtung seiner geheimnisvollen Figuren gesagt worden (s. o. S. 148 ff.): er suggeriert dem Leser die Schauer des Übersinnlichen und lässt doch dabei stets die Möglichkeit offen, die Dinge natürlich und sinnlich aufzufassen; wir sahen, dass dies eine Verfeinerung von Mrs. Radcliffes extrem aufklärerischer Methode ist. Dass wirklich ein innerer Zusammenhang zwischen Mrs. Radcliffe und Scott besteht, das zeigen einzelne Stellen — wir können sie Entgleisungen nennen — wo er ganz in ihre Manier gerät: der geheimnisvolle Gottesdienst in der Waldkapelle und die durch Edie vorgetäuschten Spukerscheinungen (Ant cap. XXV); die Geisterkiste mit der urprosaischen Aufklärung des Geheimnisses (ebd. p. 325. 576), das plötzliche Auftreten des Geliebten, das schliesslich gar nicht wunderbar ist (Morton in OMort 513 ff.). Der Übergang von Mrs. Radcliffes Art zu Scotts eigener Methode zeigt sich deutlich in der seltsamen Erscheinung der Lady Hermione im Nigel: an und für sich ist absolut nichts Seltsames darin, dass eine weissgekleidete Dame beim Goldschmied Heriot zur Abendandacht erscheint und dann wieder fortgeht; aber für einen Augenblick wenigstens suggeriert Scott durch Kleinigkeiten (leises Klopfen an der Tür; blasse, fast überirdische Schönheit; seltsam einfache Kleidung; melancholischer Blick; allgemeine Ungewissheit der Zuschauer) dem Leser den Gedanken an etwas Übersinnliches (S. 115 ff.); ebenso verfährt er in der Erscheinung der Anna von Geierstein (S. 150 f.) und sehr ähnlich ist

es bei der Begegnung zwischen Butler und dem unglücklichen Verbrecher Robertson-Staunton: der erste Eindruck Butlers und des Lesers ist, dass hier etwas geschehen soll, was das Licht des Tages zu scheuen hat, ein Duell vielleicht; aber plötzlich stellt sich der seltsame Mensch vor als 'der Teufel' — und wenn auch der Leser sofort weiss, dass dies nur bildlich gemeint ist, eine gewisse Unruhe bleibt doch in ihm zurück und wird durch einige psychologisch orientierende Bemerkungen des Autors noch verstärkt (HML cap. XI, bes. p. 158 ff.).

Einige Einzelmotive der Geistertechnik hat Scott weiter der Romantradition entlehnt: wie bei Walpole ein Orakel sich bedeutsam bewahrheitet, so ist es bei ihm ein Horoskop (GM) — sonst (Ken, QD) sind die Astrologen Betrüger — oder eine populäre Prophezeihung (BrL 234); in beiden Fällen versucht der Dichter keine Erklärung, sondern konstatiert nur die seltsamen Fakta. Einmal (Ant 125) wird auch ein Bild lebendig wie im Castle of Otranto, aber doch ansprechend rationalisiert: es bleibt unklar, ob Lovel nur träumt oder ob es Wirklichkeit ist; aber gerade dadurch, dass der Dichter behauptet, die letzte Möglichkeit nicht ganz ausschliessen zu wollen, sehen wir, wie er tatsächlich nur an die erste denkt. Ein andermal haben wir den prophetischen Traum (s. o. I 334) geschickt rationalisiert und doch nicht ganz hinweginterpretiert: Osbaldistone träumt, dass Diana und er selbst in Lebensgefahr sind und hört das Kanonensignal, das ihnen beiden den Tod ankündigt — es ist kein blosser Traum; tatsächlich donnert der Feind an der Tür, und es ist ein seltsames Zusammentreffen, dass wirklich die Geliebte in Gefahr schwebt (569 ff.; ähnlich QD 337). Und wenn Geister umgehen (Ken 657 f.), findet das Seltsame eine Aufklärung, die — ganz im Gegensatze zu der Banalität, die Scott selbst bei Mrs. Radcliffe tadelt (s. o. I 337) — völlig natürlich ist, aber noch fürchterlicher als das scheinbar Übersinnliche: der Geizhals Foster hatte sich mit seinen Schätzen eingeschlossen und suchte vom Hunger gepeinigt, vergebens

einen Ausweg. Oder wenn wir einmal eine banale Aufklärung haben, so soll sie erreichen, was bei Mrs. Radcliffe öfters ein ungewollter Effekt ist: mit Hamletschem Pathos [76]) wird der Geist des gefallenen Athelstane apostrophiert (Iv 609) — plötzlich steht er leibhaftig unter der Trauerversammlung, und das Grauen löst sich in Komik auf: der arme Geist ist fürchterlich hungrig und durstig und schimpft gewaltig auf alle, die ihm so übel mitgespielt haben.

Scott erscheint also auch hier wieder ganz in seiner üblichen Rolle als freier Fortbilder einer Tradition, die er indessen nur ungern entbehrt. Dies ist um so bemerkenswerter, als er dort, wo ihn nicht die Technik des Romans auf das Herkömmliche lenkt, in den kleinen Erzählungen My Aunt Margaret's Mirror und The Tapestried Chamber entschieden nach anderer Richtung neigt: dort gibt er Geistergeschichten entweder ganz ohne rationalistische Aufklärung (TCh) oder mit einer nur aus der Ferne angedeuteten Lösung, die kaum ernst zu nehmen ist (MgM 650), und dreimal hat er sich auch in seinen Romanen ganz dem Schauer des Geheimnisvollen hingegeben: in der Erscheinung des Bodach Glass (Wv 526), der alten Alice (BrL 318) und der weissen Dame von Avenel (Mon), im letzten Falle allerdings ohne jeden Erfolg. Die Dame erscheint meist als hoheitsvolle, mächtige und gütige Fee, aber auch in der sehr widersprechenden Rolle eines Kobolds vom Gilpin Hornertypus, wenn sie den Mönch im Flusse untertaucht (57 ff.) oder vom Sattel herabzieht (108 ff.). Eindrucksvoll gestaltet ist von all ihren Erscheinungen nur die eine, wo sie den Helden zur Bibel führt und hier durch die romantische Umgebung, Wald- und Bergszenerie, Schlucht, Felsen und Bergquell etwas Stimmung geschaffen wird (137. 140 ff.). Ausgezeichnet gelungen sind dagegen die beiden anderen Geisterszenen, und zwar sind sie, was besonders bemerkenswert ist, frei von aller Romantradition. Die Vorbereitung ist kunstvoll und doch gedämpft: Fergus fühlt sich krank und geht hinaus in die Mondnacht, um

sich zu erfrischen -- Ravenswood ist aufs tiefste erregt durch die leidenschaftliche Warnung der alten Alice. Im ersten Falle wird der geisterhafte Eindruck erzielt durch die schauerliche Beharrlichkeit, mit der die Erscheinung stets in derselben Entfernung vor Fergus steht, wohin er sich auch wenden mag; im zweiten durch den Ort: es ist ein seltsames Zusammentreffen, dass an der sagenumwobenen Stelle, wo die Sprösslinge feindlicher Häuser sich bereits ihre Liebe gestanden haben, ein merkwürdiges Wesen sitzt, und zwar eine alte, blinde Frau, die kaum mehr gehen kann; hier ist ganz ohne übernatürlichen Apparat, nur durch Spannung des Lesers der Geistereffekt erreicht. Das eigentlich Übernatürliche ist stark in den Hintergrund gedrängt: das Gewand der Figur sieht einem Leichentuch merkwürdig ähnlich — das ist alles. Dann wieder blosse Spannungseffekte: die Figur hebt ihre Hand und bewegt die Lippen — kein Laut wird hörbar. Sie verschwindet im Dickicht. Auch im Tapestried Chamber überwiegen die Spannungseffekte die eigentlich geisterhaften. Keine Vorbereitung in üblicher Art, keinerlei Andeutung, dass in dem Zimmer ein Geist sein Wesen treibt. Zwar ist es etwas düster, und die Vorhänge des Bettes bewegen sich im Winde; aber jeder Eindruck des Schlimmen wird sogleich wieder verjagt durch das fröhlich flackernde und angenehm wärmende Feuer (668). Bald darauf setzt die Geisterspannung kräftig ein: der Gast, der in dem Zimmer geschlafen hat, ist am nächsten Morgen nicht zu finden; dann tritt er bleich, verstört und unordentlich auf und will sofort abreisen (671), und erst jetzt hören wir seine Geschichte: sie beginnt mit nur ganz minimaler Vorbereitung: ein Seidenkleid knistert, es geht jemand — und schon ist die Gestalt da. Und nach einer kurzen ablenkenden Wendung — vielleicht eine alte Magd, die sich hierher verirrt hat — folgt noch auf derselben Seite eine doppelte starke Gegenwendung: die Alte dreht sich um und zeigt ein von Lastern zernarbtes Antlitz, sie kommt näher, kauert sich auf das Bett des Gastes, beugt ihr

scheussliches Antlitz mit fürchterlichem Grinsen hernieder zu ihm — und in diesem Moment höchster Spannung bricht die Erzählung ab (676). Den Höhepunkt dieser — ganz wesentlich auf Kompositionseffekten beruhenden Geistertechnik bedeutet dann das kleine Kabinettsstück My Aunt Margaret's Mirror. Zunächst geschehen nach Scotts üblicher Technik (s. S. 149) Dinge, die seltsam sind, aber nicht gerade wunderbar: eine Tür schlägt schnell zu (636), der Magier kennt die Damen trotz ihrer Verkleidung (637), geheimnisvolle Musik (640), seltsame Kleidung des Zauberers (641), Bibel, Schädel, Zauberspiegel (642). Aber schon haben die Spannungseffekte begonnen: Schweigen wird geboten (639), noch einmal nachdrücklich eingeschärft (641) — weshalb? Die Oberfläche des Spiegels bewegt sich (643): mit starker Steigerung erscheinen erst Lichteffekte, dann architektonische Einzelheiten, eine Kirche, ein Geistlicher, ein Brautzug — der ungetreue Gemahl der angstvoll in den Spiegel schauenden Frau, erst seine Gestalt, dann sein Gesicht, kein Zweifel ist mehr möglich: da im Moment äusserster Spannung ein leiser Schrei der Unglücklichen und sofort beginnt das Bild im Spiegel zu schwanken: aber auf diese Wendung folgt sofort die Gegenwendung; die Dame beherrscht sich: weiter geht das Schauspiel, die Trauung wird unterbrochen, Schwerter klirren an heiliger Stätte; da — im Augenblick stärkster Spannung — ist plötzlich die Zeit abgelaufen; das Bild verblasst. Mit ähnlichen Mitteln arbeitete allerdings auch Mrs. Radcliffe. Vor und neben ihren eigentlichen Geistereffekten stehen andere, die es nur scheinbar sind; Wendungen und Gegenwendungen gehören auch zu ihrem Geisterapparat (s. I 335 f.). So hat also auch hier Scotts Technik in der Tradition ihre Wurzeln; aber sie sind ganz selbständig entwickelt: bei Mrs. Radcliffe waren die Kompositionseffekte Nebensache, hier sind sie das hauptsächlichste Mittel zur Erzeugung des Gruselns geworden; das eigentlich Geisterhafte ist sekundär; es hat nur den Zweck, eine gewisse Stimmung anzuschlagen; sie festzuhalten und

zu vertiefen, dazu dient des Autors Erzählungskunst. Die Ereignisse folgen in solch atemloser Schnelle, dass der Leser zum eigenen Denken und Verarbeiten nicht kommt. Ob die vorgetäuschte Spiegelszene Betrug, Irrtum, Halluzination oder Geisterspuk ist, diese Frage stellt der Leser sich gar nicht recht; der starke Eindruck ist da, seine Gedanken sind zu Anfang nach der Richtung des Übersinnlichen gelenkt, und zum Zweifeln oder Fragen kommt er nicht bei der atembeengenden Schnelligkeit, mit der die Ereignisse auf ihn einstürmen. Und diese Stimmung wird festgehalten durch das, was nun folgt: die unglückliche Gattin erkrankt (647), was sie gesehen hat, bestätigt sich (649), der Zauberer verlässt fluchtartig die Stadt (650) und dann folgt ein machtvoller Epilog. (Die ganze Führung der kleinen Handlung ist von Anfang an eminent dramatisch: ein grosser, breit ausgestalteter Höhepunkt (die Spiegelszene), dann eine kurze, knapp berichtete Zwischenhandlung (645—651) und nun hier die gewaltige Schlusshöhe): Ein geheimnisvoller Fremder will Lady Bothwell sprechen; er fleht um Gnade für den sterbenden reuigen Sünder; es folgt ein leidenschaftlicher Zornausbruch der Dame und plötzliche Weichheit — und wieder die Gegenwendung: sie erkennt in dem Fremden den Ungetreuen selbst und will ihn verhaften lassen: da springt er mit einem mächtigen Satz fünfzehn Fuss hinab in die Tiefe — und ist verschwunden (655). In dieser Schlussszene findet sich überhaupt nichts Geisterhaftes, und doch klingt aus der grossen Höhe in der Mitte noch ein Nachhall des Seltsamen in sie herüber. Der Leser, der die Spiegelszene in sich aufgenommen hat, wundert sich auch nicht über den jähen Stimmungswechsel und das schnelle Auftauchen und Verschwinden der handelnden Figuren. Und andrerseits sind die beiden Szenen in den Mitteln ihrer Wirkung so ähnlich, dass der Leser zwischen ihnen keine Inkongruenz empfindet, und dass jeder Antrieb zum Grübeln über das Geheimnis der Hauptszene erlischt, wo die seltsame Geschichte so ganz ohne spukhafte Elemente

ausklingt. Hier ist das Geisterhafte auf ein Minimum beschränkt, und doch ist der psychologische Effekt derselbe wie in einer Geistergeschichte; er ist erreicht fast ganz durch Mittel der Handlungsführung Zu was für grossen Leistungen war dieser Dichter befähigt, wenn er einmal die Krücken der Tradition von sich warf und es wagte, er selber zu sein!

3.

Überaus reich ist in Walter Scotts Kunst die humoristische Aussaat des alten Romans aufgegangen, und auch auf diesem Gebiet zeigt er sich als der feinsinnige Verwerter älterer Kunstformen, der hier und da auch ein beträchtliches Stück über seine Vorgänger hinausschreitet.

a) Es liegt in der Tendenz der Entwicklung, dass die grobe Situationskomik des alten Romans mehr und mehr verschwindet: das haben wir bereits im Frauenroman gefunden (S. 102). Sie ist bei Scott auffällig selten: Goose Gibbies lächerlicher Ritt (OMort 34 ff.) wäre hier zu nennen; wenn Athelstane plötzlich als hungriger, durstiger und fluchender Geist wieder erscheint (Iv 609), und wenn der würdige Nicol Jarvie plötzlich am Rockschosse über dem Abgrund schwebt (RRoy 431), so ist es nicht nur der Mensch in dieser Situation, der zum Lachen reizt, sondern noch mehr der Gegensatz zwischen der Situation und dem sonstigen Gebahren der Charaktere. Auf gleicher Grenze stehen einige humoristische Motive älterer Kunst, die Scott gern verwendet: der ungeschickte Brief in ungefügem Englisch (Wv 461, HML 577 ff. u. ö.: s. o. I 146. 202), die fürchterliche Übertreibung, mit der ein harmloses Ereignis ins Wunderbare verzerrt wird (GM 106 f., Iv 529; s. o. I 146). Es reihen sich an die Fälle, in denen der Kern der Handlung in lächerlichem Gegensatz steht zu den Begleitumständen. Aus diesem Gegensatz gewinnt Smollett derbkomische Situationen (s. o. I 202); für Scott ist er eine unerschöpfliche Quelle des Charakterhumors Dumbiedikes reitet Jeanie nach, um noch einmal

ihr Jawort zu erflehen: der Freier sitzt auf einem störrischen Gaul, mit Schlafrock, Pantoffeln und dreispitzigem Hut angetan (HML 391) — so etwas kann nur dem täppischen Laird passieren und zeigt zugleich, wie sehr dem braven Mann seine Bitte am Herzen liegt. Athelstane empfängt die feierliche Herausforderung zum Kampf auf Leben und Tod und kaut dabei in aller Gemütsruhe weiter (Iv 276) — selbst in seiner letzten Not würde dieser Mensch nur an Essen und Trinken denken. Wenn Bruder und Schwester, die lange Getrennten, sich in die Arme sinken, da muss der brave Dominie voller Begeisterung die Vorzüge der Dame preisen — sie kann Französisch, Italienisch, Spanisch, Lesen, Schreiben, Rechnen, einfache und doppelte Buchführung — und alles hat er, Dominie Sampson, ihr beigebracht; das bekräftigt er mit einem lateinischen Zitat (GM 529). Wie unendlich komisch ist hier das Hereinbrechen einer unbeugsam starren Charakterindividualität in eine allgemein menschliche Situation! Und nur wer den gelehrten, und doch so hausbackenen und dabei vor Ehrfurcht ersterbenden Macwheeble kennt, wird die Komik der Szene recht würdigen, wo der Brave einen juristischen Folianten studiert und dabei ruhig seinen Porridge isst (Wv 590), oder wo er in Gegenwart seines Herrn nicht wagt, sich nahe an den Tisch zu setzen, wo er also in seiner unglücklichen Stellung beim Essen kaum die Hand zum Munde führen kann (Wv 83) — die Situation hat Scott so gut gefallen, dass er sie HML 10 wiederholt hat. Oder wie eminent charakteristisch ist es, wenn Oldbuck, der weiberhassende, gelehrte Sonderling, seinen Gast durch sein Haus führt und den Strom der antiquarischen Weisheit beständig unterbricht mit Verwünschungen der bösen Weibsbilder (Ant 25 ff.). Ähnlich ist es bei Scott stets Charakter- und Situationskomik zugleich, wenn eine Aussage und der Kommentar dazu im humoristischen Gegensatze stehen: '*sceleratissima*' ruft der Dominie empört der Zigeunerin zu, aber erschreckt über seine Kühnheit korrigiert er das hohe Pathos sofort

ins Prosaische um: *'which means, Mrs. Margaret'* (GM 470). oder ein wenig später ist er noch in Gedanken bei seinem seltsamen Erlebnis, als er über Dinge des gewöhnlichen Lebens Auskunft geben soll und sagt: *'Exorciso te — that is, I have dined'* (473). Ähnlich ist für den Handelnden charakteristisch der Sprung vom Erhabenen zum Niedrigen, wenn Oldbuck bei der Nachricht, dass der Pfarrer zu geistlichem Zuspruch ins Haus gekommen sei. sofort an den Portwein und die Hühnerpastete denkt, die jener verzehrt hat (Ant 107), wenn Elliott den geheimnisvollen Zwerg Elshie für ein höheres Wesen hält, seine unheimliche Stärke bewundert und dabei überlegt, ob man ihn nicht zum Deichbauen anstellen könne (BlDw 361). Eine überaus glückliche Fortbildung dieser komischen Charaktersituation ist es, wenn Scott den Gegensatz zwischen Wort und Tat ins Tragikomische überspielt, wenn der ängstliche Morris über die Räuberplage in Schottland beweglich klagt, allerhand Geschichten erzählt von Reisenden, die töricht genug waren, sich selbst dem Räuber anzuschliessen, und daher flehentlich um seinen Schutz bittet — den schlimmsten der Räuber, Rob Roy (p. 36. 51).

b) Reich entfaltet sind bei Scott die alten komischen Charaktertypen. Wir haben die naiv-einseitigen: die Pedanten wie Saddletree mit seiner juristischen Weisheit, den Schulmeister Holiday, den Barbier Caxon, dem die Welt sich langsam ihrem Untergang zuzuwenden scheint, seitdem die Perücken aussterben, den phrasendrechselnden Euphuisten Shafton usw. Auch hier versteht er es meisterhaft, den Typus ins Tragikomische umzuwenden: wie hart ist das Geschick des tadellosen Höflings, in dessen Stammbaum mit einem Male ein Manko entdeckt wird, dem das grausame Schicksal also alles nimmt, worauf er stolz war — und wieder wie komisch die Gegenwendung, die alle Tragik sofort auslöscht: das ist ja gerade sein Glück; nun kann er die brave Mysie Happer heiraten und wird vielleicht noch ein ganz ordentlicher Mensch. Oder der alte komische Typus wird mit pathetischer Gloriole um-

geben: wie komisch der gute Caleb Balderstone, dessen einziger Lebensinhalt darin besteht, den Herrn herauszulügen — und welche Grösse ist das zugleich! Traditionell ist es dann wieder, wenn Scott gewisse komische Charakterzüge dieser und anderer Typen in komischer, ans Formelhafte gemahnender Wiederholung immer wieder vorbringt; man denke an Jonathan Oldbucks Steckenpferd, die römische Lagerbaukunst, an des Dominie Sampson Lieblingswort *prodigious*, an der Frau von Tillitudlem beständiges Kokettieren mit der grossen Zeit Karls I. (OMort), an des Barden Halco (Pir) geschwätzige Lebenserinnerungen an Dryden. Dies humoristische Motiv kennen wir von Fielding her (s. o. I 149), und Smolletts Pedanten Jolter und der Doktor haben ja ebenfalls immer nur dasselbe Sprüchlein herzubeten (I 173). Andrew Fairservices Sprichwörterwut — *'as the paddock said to the harrow, when every tooth gae her a tig'* (RRoy 372) — war schon Sancho Pansa und Partridge eigen und ist später ganz in der zitierten Form auf Samuel Weller übergegangen.

Auch den Humor des Gegensatzes zwischen Schein und Sein weiss Scott zu schätzen wie Fielding und Smollett (s. I 149. 203). Auch er kennt die Vertreter der irdischen und der himmlischen Gerechtigkeit mit der etwas brüchigen Moral. Aber er naht sich ihnen nicht mit scharfer Satire, sondern mit frohem Humor, er zeichnet keinen habsüchtig-gemeinen Trulliber, sondern die Epikureer in der Kutte Aymer und Tuck. Wie er die Situationskomik mildert, so auch den Charakterhumor. Er kennt noch den habsüchtigen Advokaten, aber neben ihm steht als würdigerer Vertreter der Rechtspflege der allezeit fröhliche Pleydell, der gern einmal die Perücke ablegt wie Tuck seine Kutte. Und noch weiter hat er den alten, bei Fielding nur mit schärfster Satire gefassten Gegensatz gemildert in dem unvergleichlichen Athelstane, der die heroische Rolle eines Kronprätendenten und Freiers spielen muss, im Innersten aber sich nach dem Tage sehnt, wo er fern von Politik und Liebe sich dem beschaulichen Genuss von Roastbeef

und Ale widmen kann. Zu welch völlig neuen Entdeckungen hat hier der humoristische Typus des Schweinepfarrers und des tyrannischen Friedensrichters geführt!

Nicht minder reich entwickelt sind die beiden Charaktertypen des speziell cervantesischen Humors. Wir haben den Sonderling, der zugleich ein Held ist: Bradwardine, der sich in seinem Unglück mit dem Livius tröstet wie Adams mit seinem Äschylus, dann besonders die beiden Helden der flachen Alltäglichkeit, denen noch viel weniger Heroisches begegnet als Adams, deren banale Ungeschicklichkeit geradezu grotesk wirkt und die doch Helden sind: Dumbiedikes (HML), der es über sich gewinnt, dem Mädchen aus der Not zu helfen, das ihn eben verschmäht hat, und der heroisch treue Pedant Dominie Sampson (GM). Dann vom Typus der gutmütigen Egoisten die unverschämten Diener (Gurth, Moniplies), die selbstsüchtigen Frommen in einer unendlich langen und fein differenzierten Gallerie, die von Fällen pathetischer Komik, die auch hier bedeutsam hervortritt (Deans, Mause Headrigg), bis zum frommen Meineidigen und Mörder (Ludwig XII.) reicht (s. S. 138 ff. 144. 151. 202); dann die Menschen mit der unauflöslichen Mischung von Gutmütigkeit, Eitelkeit, Hilfsbereitschaft und Geiz (Jarvie, Oldbuck, auch Triptolemus Yellowley; s. S. 154. 142. 152).

Mit besonderer Vorliebe entdeckt Scott — auch darin bildet er Fieldingsche Ansätze (s. o. I 141) fort — den menschlichen Egoismus in allerhand hübschen Verkleidungen und Kombinationen. Er beschreibt die trauernden Verwandten bei Begräbnis und Testamentseröffnung (GM cap. XXXVII f.), die Loyalität der Adligen gegen das Haus Stuart, die sofort ins Wanken gerät, als sie durch laxe Handhabung der Wildschadengesetze Nachteil leiden (RRoy 95), das Mitleid der Bauern mit dem gutmütigen Laird, das sie indessen nicht hindert, ihn in der unverschämtesten Weise zu bestehlen (GM 13), und vielleicht der hübscheste Fall: der puritanische Gastwirt mit seiner eigenartigen finanziellen Ausbeutung von Gewissensbedenken (s. o. S. 139).

c) Die Beobachtung von komischen Menschentypen und komischen Ereignissen des menschlichen Lebens ist Scotts eigenstes Gebiet. Die Komik des Lebens durch launische Willkür noch zu erhöhen, wie Fielding es liebt, ist nicht seine Art. Auch hier ist er der Historiker, der konstatiert und berichtet, nicht der subjektive, nach eigenster Laune die Vorstellungen zu komischen Wirkungen gestaltende Humorist. Von den vielen Formen subjektiven Humors, die sich bei Fielding — und schwächer bei Smollett — belegen liessen, kann ich nur wenige bei ihm verzeichnen. Auf dem Gebiete der Quantitätsverschiebung — Kleines wird gross, Niedriges erhaben — wäre etwa zu erwähnen eine hochtrabende Umschreibung des prosaischen Begriffes Auge: *'Mr. P., I used to think you had an eye in your head'. I vindicated my claim to the usual allowance of visual organs* (BrL 17). Auf dem Gebiete der Qualitätsverschiebung einiges mehr: Auf einer für jede Argumentation belanglosen Tatsache wird ein humoristischer Schluss aufgebaut: dem edlen Balmawhapple wird im Gefecht der Schädel gespalten. Dadurch wird der Welt gezeigt, *'that the unfortunate gentleman had actually brains . . . a fact greatly doubted during [his life]'* (Wv 434). Oder in Wahrheit würde aus den Tatsachen genau das Gegenteil folgen: Im Turnier zu Ashby blieben vier Ritter tot auf dem Kampfplatz, mehr als 30 wurden schwer verwundet, viele waren von diesem Tage an Krüppel auf Lebenszeit. Darum heisst das Turnier in allen Chroniken *the Gentle and Joyous Passage of Arms of Ashby* (Iv 171). Oder eine auffallende Erscheinung wird durch einen komischen Scheingrund erklärt — in Wahrheit liegt die Sache eher umgekehrt. Als beim Turnier die Königin gewählt werden soll, senken einige der Damen verschämt den Blick. Das sind meistens die älteren; das dürfte so zu erklären sein, dass sie bereits ihren vollen Anteil an den Eitelkeiten der Welt genossen haben und darum gern ihre Ansprüche zugunsten einer jüngeren Generation zurückziehen (Iv 126). Oder eine belanglose Tatsache hat die

denkbar grössten Folgen — nur ist es in Wahrheit nicht die Tatsache selbst, sondern eine gewisse Geistesdisposition, die sich durch jeden Zufall in andere Bahnen lenken lässt: Sir Everard Waverley hat daran gedacht, seinen Besitz testamentarisch einem Verwandten zu vermachen. Der Notar sitzt am Tische, zum Schreiben bereit. Da trifft ein Sonnenstrahl plötzlich auf das Wappen der Waverleys, und es fällt dem alten Baronet ein, dass das Wappen des Erben mit dem eines Königsmörders geviertelt ist, und er gibt seinen Plan auf. Der Sonnenstrahl hat es getan (Wv 12). Die redenden Namen mit ihrer seltsamen Information waren schon erwähnt (s. o. S. 197). Am häufigsten aber ist die Art der Qualitätsverschiebung, die aus dem S c h l i m m e n etwas G u t e s herauszuholen sucht und umgekehrt. In Schottland geht es mit der Bestellung von Briefen meist recht langsam. Das hat seine Vorteile: der Brief wird gründlich gelüftet, er wird teurer und die Geduld der Korrespondenten wird geübt (GM 398). Historische Genauigkeit ist ein schlimmer Fehler: sie führt zur Unbelehrbarkeit in jedem wissenschaftlichen Streit und sie ist eine Kaufmannstugend, die sich für den Gentleman nicht schickt (Ant 61). Im 18. Jahrhundert war der Unterschied zwischen Räuber und Gentleman noch nicht so scharf wie heute: die Arbeitsteilung war eben noch nicht so weit gediehen (RRoy 37).

4.

Einen auffallenden Abstand müssen wir konstatieren zwischen Scotts fein ausgebildeter, überall alte Ansätze weiter entwickelnder Kunst des Charakterhumors und den N a t u r b e s c h r e i b u n g e n seiner Romane, die wenig Neues bringen. Das erscheint zunächst seltsam; denn Scotts feines Naturgefühl gehört ja zu den Seiten seiner literarischen Persönlichkeit, die am nachhaltigsten auf die Zeitgenossen gewirkt haben. Aber wenn man sich entsinnt, wo die Abtei Melrose im Mondenschein beschrieben ist, wo die grossen Seestücke sich finden, man wird keinen

Roman zitieren können, sondern The Lay of the last Minstrel und The Lord of the Isles. Die wirklich bedeutenden Naturbilder seiner Versepen hat er im Roman nicht wieder erreicht. Die Naturschilderungen der letzteren bilden einen bedeutsamen Fortschritt gegenüber Smollett, aber sie bleiben zurück hinter den Leistungen von Mrs. Radcliffe. Es scheint doch so, als ob die starke künstlerische Ader des Dichters sich nur zeigt in einer bestimmten Form, dass sie in einer anderen zwar nicht versagt, aber doch Grosses nicht leistet. Offenbar ist es der Sporn literarischer Tradition, der ihn im Epos zu stärkster künstlerischer Anspannung trieb und der im Roman wegfiel. Dort galt es mit den klassischen Meistern der Naturbeschreibung zu wetteifern — hier gab es in englischer Sprache eine Tradition überhaupt noch nicht: Scott hat sie im Anschluss an Mrs. Radcliffe erst geschaffen. So ist es wohl zu erklären, dass in den Epen die Naturbeschreibung für ihn ein wichtiger Teil seiner Aufgabe ist, während sie in den Romanen mehr gelegentlich auftritt und selten allein. Vielmehr ist sie meistens mit topographisch-antiquarischer Beschreibung verbunden. Scott führt uns nach der verfallenen Burg der Ravenswoods: er beschreibt ihren grauen, hohen und engen Turm, der im Mondlichte glänzt wie der Geist eines Riesen im Grabestuch, und er lässt uns das dumpfe Rauschen der Wellen im Hintergrund hören. Aber wir erfahren auch, dass der Felsen an der Landseite durch Graben und Zugbrücke befestigt war, dass beide jedoch verfallen sind und an ihre Stelle eine niedrige Mauer getreten ist und dass Turm, Wirtschaftsgebäude und Ställe sich um einen quadratischen Hof gruppieren; das topographische Element ist für ihn mindestens ebenso wichtig wie das künstlerische (BrL 98). Und wenn er das Schloss Coningsburgh beschreibt, ist das künstlerische Interesse minimal. Wir erfahren, dass die alte Sachsenfeste in prächtigster Umgebung liegt, in der das sanfte Gefälle des Flusses Don den Mittelpunkt bildet, wir hören, dass die Reisenden kurz vor Sonnenuntergang

ankommen; aber nicht einmal eine Zeile wird dem Farbenschauspiel des Augenblicks gewidmet, dafür wird die Befestigungsart mit allem Detail beschrieben: Walter Scott tritt vom Schauplatz ab und erteilt Jonathan Oldbuck das Wort (Iv 595 f.). Ähnlich hat der Loch Lomond für Scott hauptsächlich deshalb Interesse, weil er die Stellung der MacGregors an seinen Ufern fast unbezwinglich macht (RRoy 525 f.). Scotts Standpunkt ist in den Epen der eines Dichters, der sich freut an Konturen, Farben und Tönen: in den Romanen steht er im wesentlichen noch auf dem Standpunkt Smolletts, der als Sohn des 18. Jahrhunderts sich an der Landschaft zwar freuen kann, aber dabei immer an die geographische Struktur und die ökonomische Wichtigkeit des Geschauten denkt (s. o. I 209 f.). Guy Mannering steht in der Morgensonne auf der Terrasse von Ellangowan: er sieht Hügel und Täler, dazwischen einen Fluss, *which was in some places visible and hidden in others, where it rolled betwixt deep and wooded banks.* Woher weiss Scott, dass die Ufer des Flusses dort, wo sie sich dem Auge entziehen, bewaldet sind? Nicht der Künstler bemerkt das, für ihn existiert nur das Bild, das er sehen kann; aber der Topograph schliesst aus der Struktur des Sichtbaren auf die Beschaffenheit des Verborgenen. Weiter: *The spire of a church and the appearance of some houses indicated the situation of a village* [an der Flussmündung]. Das ist wieder nicht künstlerisch gesehen: der Künstler würde sich daran gefreut haben, dass die Einheitlichkeit der Küstenlinie durch Türme und Häuser unterbrochen wird; aber der Topograph schliesst von Häusern und Türmen auf bewohnte Ortschaften. Der Künstler in Scott freut sich weiter an den kleinen eingezäunten Feldern, deren Hecken sich in langen Linien den Abhang hinaufziehen, der Nationalökonom fügt hinzu, dass sie gut angebaut sind und dass das schwarze Rindvieh auf den Wiesen darüber damals den Hauptartikel der schottischen Landwirtschaft bildete. Dann tritt allerdings wieder der Künstler hervor, er bemerkt das ferne Brüllen

der Rinder, die düsteren Hügel und Berge in der Ferne, die Felsen an der Seeküste mit einzelnen Burgruinen; aber er wird sofort wieder abgelöst vom Historiker, der berichtet, wie die alten Türme zu Kriegssignalen benutzt wurden und wie von allen Ruinen der Gegend Ellangowan bei weitem die bedeutendste ist (GM cap. IV, S. 32 ff.).

Oder dieselbe Landschaft bei Mondlicht (S. 26 f.). Sie ist künstlerischer geschaut als die meisten von Scotts Prosalandschaften. Graue Türme, hier und da mit Epheu bekleidet. Vorn die Meeresbucht, die Wellen rollen mit leisem Gemurmel der silberfarbigen Küste zu und funkeln im Licht. Die Wälder bewegen sich im Mondenschein: aber schon hier wird der geniessende Künstler abgelöst durch den bewusst den Eindruck zergliedernden Ästhetiker: — *presenting those varieties of light and shade, and that interesting combination of glade and thicket, upon which the eye delights to rest, charmed with what it sees, yet curious to pierce still deeper into the intricacies of the woodland scenery.* Und wie wenig ist der Sternenhimmel darüber künstlerisch empfunden: *Above rolled the planets, each, by its own liquid orbit of light, distinguished from the inferior or more distant stars.* Also wieder ein bewusstes, verstandesmässiges Zergliedern des Eindruckes; der Dichter empfindet nicht die Erhabenheit des Himmels, sondern stuft die Helligkeitsgrade der einzelnen Lichtquellen ab, und nunmehr verstummt der Künstler ganz und lässt dem Kulturhistoriker das Wort zu allerhand Betrachtungen über Astrologie!

Scotts Prosalandschaften geben wenig umfassende Eindrücke, sie haften am Einzelnen. Mrs. Radcliffe schildert die Aussichten auf einer Reise, aber ihre wechselnden Szenen pflegen dann in einem grossen, packenden Landschaftsbild zu gipfeln, für das alles Vorhergehende nur die Einleitung war. Scott bleibt an den einzelnen Bildern haften, es fehlt die Steigerung. So in der berühmten Waldszene des ersten Romans (Wv cap. XXII). Waverley verlässt die Halle von Fergus und kommt in ein wildes.

enges Tal. Er bemerkt, dass eine Viertelmeile höher zwei Bäche sich vereinigen. Sie werden eingehend beschrieben, aber es fehlt ganz an prägnanten Einzelheiten, die der Phantasie etwas geben. Schon hier mischt sich ein fremdes Interesse mit dem künstlerischen, das literarische: 'den Lauf dieses letzteren Flusses wurde Waverley wie ein Romanzenritter hinauf geführt von der schönen Hochlandsjungfrau, seiner schweigenden Führerin'. Sie betreten einen schmalen Pfad, ein neues Seiteninteresse mischt sich ein: 'an manchen Stellen war der Weg für Flora bequemer hergerichtet worden'. Sodann tritt Waverley ein 'in das Land der Romanzen'. Wir sehen eine Felsenlandschaft mit einigem, aber nicht besonders charakteristischem Detail, nur Kontur, keine Farbe — ein riesiger Felsen —; mit dem Interesse des Fremdenführers wird gemeldet, wie der Held erst im letzten Augenblick den Weg um ihn herum entdeckt. Dann zwei vorspringende Quadern, über die zwei Fichtenstämme eine Brücke bilden — gar keine Farbe, gar kein Detail; aber Höhe und Breite der Brücke werden sorgfältig gemessen. Auf dieser Brücke steht Flora. Nunmehr erreicht die Naturbeschreibung den Höhepunkt, der Blick weitet sich, und wir sehen eine Waldlandschaft, die Scott in seinen Epen mit hohem Schwung beschrieben haben würde, die hier aber ohne alle Wirkung bleibt. Nur wenige Farbeneffekte und diese von der allgemeinsten Art: *gray crests [of rocks], peaks . . . purple with heath; the sun, now stooping in the west, gave a rich and varied tinge to all the objects which surrounded Waverley* — wie farblos sind diese Farben! Ein Wasserfall wird eingehend beschrieben, aber ganz mit topographischem und nicht künstlerischem Interesse; und endlich erreicht diese Beschreibung ihr Ziel, Flora steht in der Mitte, diese Umgebung zeigt sie in ihrer ganzen majestätischen Schönheit wie eine Zauberin von Bojardo oder Ariost in dem Eden, das ihr Stab aus der Wildnis geschaffen hat. Die Natur ist also der Rahmen, der Mensch ist Gegenstand des Gemäldes. Und so noch oft. Frank Osbaldistone ist in

der Kirche: jeder Laut hallt wieder in tausendfältigem Echo. Von aussen tönt der Fall schwerer Regentropfen. Das Auge schweift bis zum Ende der Gewölbe und schaut überall nur unbestimmte Umrisse. Diese Landschaftsschilderung dient als Prolog zum geheimnisvollen Auftreten Rob Roys (p. 272). Oder eine frische Morgenlandschaft muss die Aufregung im Herzen Ravenswoods beschwichtigen (BrL 110). Die Landschaft mag wichtig sein, der Mensch ist wichtiger. Das ist Auffassung des 18. Jahrhunderts.

Auch inhaltlich vermag ich in diesen Beschreibungen keinen Fortschritt über Mrs. Radcliffe hinaus zu entdecken. Das Gebiet von Scotts Naturbeschreibungen ist im wesentlichen dasselbe: das liebliche Wiesental, die Landschaft des Hochgebirges, das Meer, die Aussicht vom erhöhten Standpunkt (Berg, Schloss) über die Ebene. Das zeigt eine beträchtliche Weite des Blickes; aber die Ausführung ist meist knapp und hebt sich gewiss hier und da, aber doch längst nicht immer zu künstlerischer Höhe. Wie selten sind Licht- und Farbenwirkungen hier und wie häufig sind sie in den Epen! Das Mondlicht fällt durch die Fensterspalten. Seine Strahlen liegen so still auf dem Erdboden, sie blicken durch die Pfeiler der Fenster und tanzen wie auf Epheublättern, wenn der Wind sie bewegt (Ant 276). Rotes Fackellicht fällt auf das Wasser. Jetzt klein wie ein ferner Stern, der auf dem Wasser flackert [sofort melden sich literarische Assoziationen]. Jetzt kommt es näher, wird grösser und weiter, bis die breite Flamme Felsen, Ufer und Baum erhellt und alle Farben mit ihrer eigenen dunkelroten Glut verzehrt und sie dann allmählich der Dunkelheit oder dem bleichen Mondlicht wieder zurückgibt (GM 229 f.). Durch den Nebel schaut Brown die Jagd am Ufer. Durch den dünnen Schleier sind Menschen und Tiere zu sehen, ein Windstoss reisst ihn hinweg, die ganze Szene wird für einen Augenblick deutlich, dann umhüllt er wieder die Landschaft, und durch den Schleier hindurch hört man Rufen und Bellen, als käme es aus

den Eingeweiden der Erde (ebd. 226). Die Sonne liegt auf der Fläche des Ozeans und vergoldet die sich ballenden Wolken, die sich um sie herum versammeln wie Unglück und Weh um ein sinkendes Reich oder einen fallenden Monarchen. Ihr sterbender Glanz leiht eine gewisse düstere Pracht der massigen Ansammlung von Dünsten, die aus sich heraus Pyramiden und Türme in goldiger, purpurner und dunkelroter Farbe erstehen lassen. Dahinter die See, in der die Farbenpracht sich spiegelt (Ant 83 f.). Gelegentlich akustische Effekte: der Sturm naht. Die Möven schiessen unruhig hin und her mit dem schrillen, misstönenden Getöse der Angst. Die Wellen rollen ans Ufer mit dem Ton eines fernen Donners (ebd. 85). Das Heulen des Sturmes mischt sich mit dem Kreischen der Seevögel und tönt wie ein Grabgeläut (88; ein weiteres Beispiel für Wirkungen beider Art [Ant 333 f.] wird sogleich zitiert). Das sind gewiss schöne Stellen; aber was ist das unter so vielen! Optische Wirkungen sind im grossen und ganzen doch selten, akustische seltener, atmosphärische fehlen so gut wie ganz. Im wesentlichen sind es die Konturen der Landschaft, die Scott beobachtet, und gern sieht er sie in verschiedenen Ebenen: vorn im Tal weidende Pferde, Gruppen von Soldaten, Felsgebilde; weiter in der Ferne der See, ganz hinten die Ochilberge mit Schloss Stirling (RRoy 459). Ein See, in dem sich die dunklen Berge spiegeln, mit Heide, Felsen und Gebüsch. Ein schmaler Pfad am Ufer, von Felsen eingeschlossen, von denen aus der Feind (also wieder Menschen und Kulturhistorie!) jederzeit Steine herunterrollen kann (426). Epheubedeckte, verwitterte Türme, davor die ruhige Bucht mit leise plätschernden Wellen, Wälder vom Mondlicht erhellt; darüber die Sterne (GM 26 f.), das sind typische Landschaften Scotts. Gern werden sie belebt durch Bilder und Vergleiche phantastischer Art — vgl. fast alle auf dieser Seite zitierten Beispiele; oder: der Laut des Windes bricht sich in den Wäldern und wird allmählich schwächer und schwächer wie die Seufzer eines erschöpften Verbrechers

nach den ersten Schmerzen der Folter (Ant 333 f.). In anderen Fällen wird die Landschaft plastisch durch starke Kontraste und leichten Wechsel: ein Tal im Walde mit einer Ruine. Ein dunkler ruhiger See und ein schäumender, schnell dahinschiessender Bach. Eine breite Wiese und steile bewaldete Abhänge (Ant 212). Oder durch schnellen Wechsel der Szene: Aus den Wolken schiesst eine seltsame Helligkeit und erleuchtet plötzlich die Ruinen, sofort sind sie dann wieder dunkle unbestimmte Massen. Die Wasser des Sees treten auf einmal hell und bewegt vor das Auge; dann wieder hört man nur ihr dumpfes Plätschern am Strande. Bäume knarren und das Tal wirft die Laute zurück (Ant 333 f). Das sind gewiss schöne Stellen. Aber sowohl das Interesse für feinere optische und akustische Effekte, wie die malerische Verteilung des Geschauten auf mehrere Flächen, die starken Kontraste und der leichte Wechsel waren bereits bei Mrs. Radcliffe zu finden und zwar ohne die häufigen antiquarischen Entgleisungen Walter Scotts. Der einzige Punkt, an dem ich ein Hinauswachsen über seine Vorgängerin konstatieren kann, sind die schönen Naturvergleiche, die an Fülle und Feinheit zugenommen haben. Aber diese eine Seite seiner Naturtechnik kann doch den Eindruck nicht verwischen, dass Scott hier verhältnismässig wenig geleistet hat. Nichts zeigt deutlicher die traditionelle Gebundenheit dieses feinen Künstlertalents, als die Tatsache, das seine im Versepos oft genug bewiesenen Fähigkeiten hier nicht zur Geltung kommen, wo keine feste Überlieferung ihm Sporn und Stütze zugleich ist.

VI.

Drei Eigentümlichkeiten von Scotts dichterischer Persönlichkeit sind auf den vorstehenden Seiten immer wieder hervorgetreten. Zunächst sein künstlerisches Bedürfnis nach plastischen Wirkungen. Es zeigt sich darin, wie er die Einzelszene sinnfällig gestaltet, wie er eine neue Person gewöhnlich in belebter, charakteristischer Handlung

einführt. Sodann in der objektiven Art seines Vortrags, wie er sich nur als schlichter Berichterstatter fühlt und die Dinge nur durch sich selbst wirken lässt, wie er so gut wie ganz auskommt ohne die subjektiven Formen des Humors. Zweitens ein nicht minder künstlerisches Verständnis für Proportionen. Das zeigt sich in der Art, wie er die ungefüge Masse des Stoffes zu gliedern und immer auf das Wesentlichste das volle Licht der Erzählung zu lenken versteht, wie er der Wirkung zuliebe seine Figuren aufspart (s. o. S. 173 f.), wie er einzelne Charakterseiten oder körperliche Beschreibung zurückhält, bis der geeignetste Moment gekommen ist, wie er überall steigert und andrerseits durch sparsamen Gebrauch eines Kunstmittels die Wirkung nur noch erhöht (s. o. S. 158 f. 165. 170. 179 ff.). Und drittens das liebevolle Beachten des Kleinen. Dieser Naturanlage Scotts danken wir vor allem seine unendliche Fülle von Charakteren, die ja durch beständiges Variieren desselben Grundtypus zustande kommt, also durch sorgsames Beachten und künstlerisches Verwerten kleiner und kleinster Unterschiede. Allerdings ist das eine Gabe, die auch zu unkünstlerischer Übertreibung führen kann und tatsächlich geführt hat. Eine andere Anlage von Scotts Persönlichkeit hindert sein künstlerisches Detailliertalent an freier Entfaltung, sein wissenschaftliches Interesse. Ihm haben wir einerseits das zu danken, was Scotts Namen bei den Zeitgenossen gross gemacht hat, die Wiederbelebung der Vergangenheit, andrerseits aber auch alles, was dem heutigen Leser die Freude an seiner künstlerischen Leistung trübt. Wenn die Handlung seiner Romane, namentlich in den späteren Werken, trotz der wirklich bedeutenden Gliederungskunst des Autors leicht den Eindruck des Verworrenen und Zufälligen macht, wenn seine Landschaftsbilder bei aller feinen Beobachtung im einzelnen doch nicht die künstlerische Plastik erreichen, die sonst Scotts Schöpfungen auszuzeichnen pflegt, so ist daran der Antiquar Scott Schuld, der dem Künstler ins Handwerk pfuscht. Dass er ein Künstler war mit dem grossen

historischen Blick, das macht seine Persönlichkeit zu einer Figur nicht nur der englischen Literaturgeschichte, sondern der modernen Kulturgeschichte überhaupt. Wenn der Übergang vom völlig unhistorischen achtzehnten Jahrhundert zum historisch empfindenden neunzehnten, von einer nur auf absolute Werte eingestellten zu einer überall das Relative betonenden Kultur sich so schnell vollzog, so dankt das Neue seinen schnellen Sieg zum grossen Teil dem Magus des Nordens, an dessen Romanen das neunzehnte Jahrhundert historisch denken gelernt hat. Aber was ihn zu welthistorischer Grösse erhebt, das hat der unmittelbaren Wirkung seiner Originalschöpfungen Abbruch getan; das hat bewirkt, dass er für die heute lebende Generation Deutschlands im wesentlichen schon zur Literaturgeschichte gehört. Uns Heutigen kommt stärker als seine unvergängliche Leistung eine Schwäche zum Bewusstsein, ohne die Scott niemals zum Herold eines neuen Jahrhunderts geworden wäre.

Denn dass das antiquarische Interesse eine Schwäche seiner künstlerischen Persönlichkeit ist, das sollten seine schottischen Bewunderer nun nicht länger mehr abstreiten. Und es ist nicht nur diese eine Schwäche an sich, die immer wieder peinlich in Erscheinung tritt, sondern sie ist typisch für einen Mangel, eine gewisse Schwachheit in seinem Wesen, für Scotts Gebundenheit an die Tradition. Der Mann, der als Revolutionär gewirkt hat, war in Wahrheit ängstlich bemüht, den Boden des Alten nicht zu verlassen; er wurde nur deshalb zum Neuerer, weil die Tradition, der er sich überliess, selbst bereits zum Neuen drängte. Wir haben gesehen, wie er überall über seine Vorgänger hinauswächst, aber überall hat er Vorgänger. Auf allen Gebieten seiner Kunst fanden wir die Spuren von Fielding[77]), Smollett[78]), Richardson[79]), Mrs. Radcliffe[80]) und anderen. Scott hat den unbeholfenen historischen Roman früherer Zeit zur Kunstform umgestaltet; aber Clara Reeve war vor ihm da und hat ihm die Anregung gegeben. Er hat alte Formen der Handlungs-

führung belebt, sie zu höheren Zwecken zu benutzen verstanden, überall stärkere Spannungen geschaffen, ihm ist eine künstlerische Kondensierung der Fabel gelungen, wie sie noch keinem vor ihm geglückt war, er hat das Stoffgebiet des Romans bedeutsam erweitert durch Pflege des Pathos und der Tragikomik, er hat eine Fülle neuer Charaktere erfasst und bewältigt. Aber gerade hier zeigte sich doch seine Abhängigkeit von der Tradition. Gewiss konnten wir eine nicht ganz unbeträchtliche Zahl von Charakteren feststellen, die er allem Anschein nach ganz überwiegend aus der Beobachtung gefunden hat (s. S. 146 ff.). Aber bei seinen grössten Leistungen, Caleb Balderstone, Dominie Sampson, Jonathan Oldbuck, Richie Moniplies, Andrew Fairservice, bemerkten wir doch, wie gern er sich auf die Tradition stützt. Zwar gibt sie ihm nicht mehr als blosse schattenhafte Umrisse, in die er dann sein originelles Porträt einzeichnet; aber gerade diese Umrisse entbehrt er nicht gern. Die Tradition fesselt ihn nicht, sie zwingt ihn nicht, die Dinge und Menschen durch ihre Brille anzuschauen; aber sie lenkt seinen Blick auf gewisse Objekte, bei denen es etwas zu sehen gibt, und diese leichte Hilfe braucht er. Dasselbe zeigt sich auch auf anderen Gebieten. Wie fein weiss er seine Personen charakteristisch auftreten zu lassen und doch dabei direkt zu charakterisieren (s. S. 158 ff.); gerade diese Vereinigung beider Kunstmittel gibt seiner Technik ihren Reiz; aber nicht er hat die beiden Einzelmethoden erfunden. Zu welch ungeahnten Wirkungen verwendet er das Kunstmittel der Regiefigur (S. 182 ff.); aber sie übernahm er aus der Tradition. Überall ist er ein eigenartiger und vielseitiger Fortbildner, auf kaum erst betretenen Pfaden macht er die grössten Fortschritte; aber er gehört nicht zu denen, die selbst gern den Urwald roden.

Er braucht die Tradition. Er hat nicht nur an ihr gelernt, sondern bleibt in den Bahnen, die sie ihm weist. Sie ist ihm ein Sporn, das Beste, was sie geschaffen hat, noch zu überbieten. Wo sie fehlt — wie bei der

Landschaftsschilderung im Roman (S. 218 ff.) — rafft er sich nicht zu höchsten Leistungen empor. Und gewiss wird auch sein Versagen in der pathetischen Diktion (S. 191) wesentlich auf denselben Grund zurückzuführen sein. Wie komische Charaktere sprechen, hatten Fielding und Smollett gezeigt, hier konnte er weiterbilden und tat es, indem er ihre Rede durch konsequente dialektische Färbung realistischer machte: auf dem Gebiete tragischer Redeweise hatte er nur den Stil des Verses zum Vorbild, er übernahm ihn mit all seinem Pomp, ohne ihn der veränderten Kunstform anzupassen. Und dieser Mangel an Selbstständigkeit ist auch der Grund, weshalb Scott, ohne den das neunzehnte Jahrhundert nicht zu denken ist, doch selbst zu den Dichtern des achtzehnten, nicht des neunzehnten Jahrhunderts zählt. Der alte Vergleich von Mose auf dem Nebo lässt sich auch hier nicht unterdrücken. Dies aussprechen, heisst nicht schulmeisterlich tadeln, sondern nur im Laufe der grossen Literaturentwicklung die Stelle finden, an der ein grosses Talent seinen Platz hat. Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts sieht in dem Menschen niedriger Abkunft im wesentlichen nur das interessante Spiegelbild des Höheren, im Weibe das notwendige Korrelat zum Manne. Sie freut sich an Sancho Pansa, weil er zum Don Quijote einen interessanten Gegensatz bildet, an Pamela, weil sie schliesslich doch ihren Mr. B— heiratet. Das neunzehnte Jahrhundert dagegen hat den Armen künstlerisch emanzipiert und die Frau dazu; unser Interesse gilt ihnen, weil sie selbständige Arten des genus humanum sind. Dieser Übergang ist zu Scotts Zeit teilweise schon vollzogen, teilweise gerade im Werden; er schreibt nach Mrs. Inchbald und ist eine Zeitgenosse von Miss Austen. Aber er selbst? Er besass alle Eigenschaften zum Herold der modernen Bewegung, aber er schaute nach rückwärts — nicht nur in dem Sinne der Stoffwahl. Der Mann, der Lucy Ashton und Diana Vernon zeichnen konnte, der imstande war, einem Caleb Balderstone heroische Seiten zu verleihen, war allen Aufgaben der Neuzeit gewachsen; aber er hat alle seine

Menschen, gleichgiltig ob zu Ivanhoes oder Jonathan Oldbucks Zeit, mit dem Auge einer absterbenden Generation geschaut. Mit einer Ausnahme: im Heart of Midlothian haben wir eine prachtvolle Bauernfamilie, eine ausgezeichnete Studie des Weibes — nicht nur in der Liebe, sondern auch als Schwester, als Tochter, als Mensch in schwerster Verantwortung. Diese Leistung zeigt besser als jede theoretische Auseinandersetzung, was Scotts Fähigkeiten waren; dass sie die einzige blieb, zeigt gleichzeitig, wie sehr er im Banne des Überlieferten stand, wie dieses grosse, in allem Kleinen so selbständige Talent eben doch nur ein bedeutendes Talent war, das die Grenzen des wirklich originellen, weiterstrebenden Schaffens überall streift, aber nur ganz selten wirklich überschreitet, und mehr durch eine beispiellose Gunst des Schicksals als durch eigene Schöpferkraft einem neuen Jahrhundert zum Siege verholfen hat.

Jedoch das letzte Wort über Walter Scott soll keine Negation sein. Es ist noch einiges zu sagen über die Rolle, die er gespielt hat nicht nur in der modernen Kultur, sondern auch speziell in der Geschichte des englischen Romans. Wir haben gesehen, wie er mehr alte Fäden sammelt und weiterführt als neue spinnt, wie er im wesentlichen doch nur der Mann ist, der dem 18. Jahrhundert einen grossartigen Abschluss gibt, nicht der Herold einer neuen Zeit. Aber eine bedeutsame Ausnahme ist da doch zu machen. Er hat — und dazu war er durch seine weiche, sich überall anschmiegende und doch nie seine Eigenart verlierende Persönlichkeit geradezu vorherbestimmt — einen Roman geschaffen, der das Beste aller alten Gattungen in sich vereinigt. Scott wurzelt im Abenteuerroman; aber keine seiner Geschichten fällt so kunstlos auseinander wie Smolletts Count Fathom, in keiner werden mit Smolletts Liebe zum Grotesken übelduftende Gefässe gegen einen armen Pallett geschwungen. Der Abenteuerroman ist bei ihm veredelt, stärker konzentriert, und er hat in sich auch die besten Elemente aus anderen Gattungen aufgenommen. Wir finden bei Scott die starke

Spannungstechnik des Sensationsromans, das hohe Pathos eines Richardson. Beides ohne die alten Auswüchse: Jeanie Deans schreibt keine moralisierenden Briefe, und der Bodach Glass ist keine blutende Nonne. Wer sich freut an der feinen Psychologie einer Frauenseele, findet Jeanie Deans und Amy Robsart, wer bei Fielding über die grotesken Situationen des braven Adams lachen gelernt hat, findet des ehrsamen Athelstane fröhliche Urständ; wem da grauste vor Mrs. Radcliffes bleichem Mönch, der gegen seine schlafende Tochter das Messer zückt, der findet ähnliche Schauer wieder, wenn er die Rächerin Ulrika-Urfrid vor des einst geliebten Front-de-Boeuf Lager sieht. Scott ist der grosse Vereiniger der älteren Traditionen und ein Mann, der nicht nur addieren kann, sondern der vereinigt und verschmilzt und durch das Vereinigen etwas völlig Neues schafft. Er schreibt nicht Romane in Fieldings, in Richardsons, in Mrs. Radcliffes Art, sondern jeder seiner Romane vereinigt in sich die Vorzüge aller drei. Der englische Roman vor Scott appelliert an irgend eine Seite des menschlichen Gemüts, er interessiert entweder ganz überwiegend durch seine Komik (Fielding, Smollett, Miss Burney, Miss Austen), durch sein Pathos (Richardson, Goldsmith, Mackenzie, Mrs. Inchbald) oder durch schauerliche Sensationen (Walpole, Mrs. Radcliffe, Lewis) — bei Miss Edgeworth stehen wesentlich komische neben wesentlich pathetischen Romanen — Walter Scott schafft einen neuen Romantypus, indem er aus der Gegenwart in die Vergangenheit hinabsteigt und dort in alten Zeiten die ganze Fülle des Menschlichen bei einander findet, von der die Gegenwartsmenschen bisher immer nur einzelne Teile entdeckt hatten. So wird er der Schöpfer einer neuen Kunstgattung, die alles bisher Geleistete in sich begreift, und nach einer T o t a l i t ä t d e r p s y c h o l o g i s c h e n W i r k u n g strebt, die dann im neunzehnten Jahrhundert Dickens und Thackeray in der Gegenwart wiedergefunden haben. So ist denn doch der Tory Scott in einer Beziehung der Pfadfinder des Neuen geworden.

Alte und neue Bahnen.

(Hook und Marryat.)

Kapitel 11.

Alte und neue Bahnen.

(Hook und Marryat.)

Hook.

Theodore Edward Hook (1788—1841)[81]) ist heute ein ziemlich vergessener Schriftsteller. Er gehörte zu den berühmten Londoner wits im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts, in denen die alte Kavaliertradition der Sedley und Rochester sich mischte mit dem romantischen *besoin d'épater le bourgeois.* Sein grosser Streich in Berners Street (1809), wo er tausende der vornehmsten Bürger Londons in den April schickte, hätte ebensogut in den Zeiten der Restauration gespielt werden können; aber er passte auch trefflich in eine Epoche, die wieder einmal dem Philister nur als passives Objekt für den höher gestimmten Geist eine Daseinsberechtigung zuerkannte. Hook war ein glänzender Improvisator und Witzbold, poetisch und musikalisch gleich begabt, die Wortspiele, komischen Reime und komischen Melodien flossen ihm unaufhörlich zu; er verkörperte die geniale Leichtigkeit der Produktion, wie sie die Romantik dem arbeitsamen Klassizismus gegenüberstellt. Echt romantisch ist auch sein fahriger, schwankender, unzuverlässiger Charakter: er erhält 1812 einen hohen Posten im Kolonialdienst und nach sechs Jahren ist die Katastrophe bereits da; er wird wegen Unterschlagung verhaftet, und wenn auch der Strafrichter das Verfahren einstellt, so wird er doch für 12000 Pfund haftbar gemacht und ins Schuldgefängnis gesteckt. Er erlangt dann seine Freiheit wieder und führt noch ein halbes Menschen-

alter seine Bohémienexistenz weiter als hochkonservativer Zeitungsschreiber mit starker Neigung zum Skandalmachen und Revolverjournalismus, als Romanschriftsteller und Biograph, mehr und mehr von der anständigen Gesellschaft gemieden, bis er dann allmählich ganz im grauen Elend versinkt. Er war ein unstäter Geselle mit einer erstaunlichen Anpassungsfähigkeit, die bei ihm die Stelle moralischer Grundsätze vertrat, und gelegentlich durchbrechenden Blitzen wirklicher Originalität. Dasselbe Bild zeigen auch seine Romane. 1824—1828 erschienen die drei Serien Sayings und Doings, in ihnen hauptsächlich kleinere Novellen, aber auch grössere Werke: Passion and Principle, Merton, The Friend of the Family, Gervase Skinner, Cousin William, 1830 folgt Maxwell, 1836 die humoristischen Romane Jack Brag und Gilbert Gurney.

Seine Stellung in der Literatur beruht darauf, dass er in einem Umfange wie kaum ein anderer Autor seiner Zeit die Tagesströmungen in sich aufnimmt und verarbeitet. Er überträgt die spannende Technik von Mrs. Radcliffe auf den bürgerlichen Roman, er behandelt tragische Stoffe wie Godwin, freut sich an den Torheiten der Kleinbürger wie Miss Burney, sucht nach pathetischen und sentimentalen Wirkungen wie Richardson und seine innerste Anlage stellt ihn in eine Reihe mit Smollett; er ist in all diesen Beziehungen der bedeutendste Vorläufer von Dickens geworden.

I.

a) Er schreibt einerseits komische Romane (Gervase Skinner, Gilbert Gurney, Jack Brag). Sie beruhen deutlich auf dem Vorbilde von Fielding, namentlich aber Smollett; in Einzelheiten (Erörterung über das Datum der Geburt GG p. 1 ff.) tritt auch die Einwirkung Sternes zu Tage. Die Romane sind sehr lose gebaut; eine Art Konstruktionsmotiv bildet jedoch in allen die Erziehung des Helden: er ist ein Picaro und Glücksritter in Peregrine Pickles Art: überall sucht er etwas zu scheinen und beginnt

trotz aller Entlarvungen das Spiel immer aufs Neue, bis er schliesslich durch mancherlei böse Erfahrungen von seiner Torheit geheilt wird; allerdings ist die Bekehrung am Schluss nur ein äusserliches Anhängsel dieser sonst rein komisch-fröhlichen Geschichten. Eine Art zweites Konstruktionsmotiv bringt die Liebe des Helden herein, die allerdings meist auf zwei Liebesgeschichten verteilt ist. In der Rollenverteilung begegnet einmal das Verhältnis Tom Jones – Partridge (Gilbert Gurney : Daly); nur ist der Held nicht mehr heroisch gefasst, sondern ein Picaro genau wie sein Begleiter und Freund (nicht mehr Diener); trotzdem wird hier eine literarische Beziehung vorliegen; denn der Gefährte ist wie der Diener der Tradition des Helden treuer Helfer in seinen Liebesaffären — nur mit der unerwarteten doppelten Wendung, dass der Freund ihm zuletzt die Geliebte wegschnappt und zweitens durch die Heirat tief unglücklich wird, während der Held am Ende sich bessert; so ist also schliesslich Gurney trotz aller Picaroeigenschaften doch der traditionelle Held, Daly der traditionelle komische Diener, dem es mehr schlecht geht als gut. In den übrigen Romanen ist von einer bestimmten Rollenverteilung nicht die Rede; sie bestehen nur aus lose aneinandergereihten Episoden, die durch die Torheiten des Helden, seine Bekehrung am Schluss und allerhand Liebesverwirrung eine notdürftige Einheit erhalten. Die meisten Handlungsmotive stammen aus der Tradition von Fielding und namentlich Smollett (vgl. I 95 f., 160 ff.): Abenteuer im Wirtshaus (GG cap. V, GSk II cap. VII), das Gastmahl der Oddities (GG cap. VIII; vgl. das antike Bankett PP cap. XLIV, der Dichterklub PP XCIII f., die Society of Yelpers XCV), das komische Duell, bei dem allerdings auch Sheridan's Rivals (V III) den wilden Iren als Sekundanten geliefert zu haben scheinen, Abenteuer in der Postkutsche (GG cap. XIII, JBr cap. XVIII), aufregende Erlebnisse in fernen Landen: Jack Brags Schwager Brown macht (cap. IX) sein Glück in Indien (vgl. Rod. Random in Westindien, Humphry Clinker

in Schottland), die Kleinbürger im Theater (JBr cap. XVII; s. o. I 147, II 11), das Irrenhaus (GSk II cap. VI, vgl. I 198): das Stelldichein mit der falschen Dame (vgl. RR cap. L) ist im Jack Brag zu grotesker Wirkung ausgenutzt: Mutter und Sohn treffen sich auf Grund einer Heiratsannonce (JBr cap. VI).

b) Aus dem Typus des Abenteuerromans gewinnt Hook aber noch eine zweite Gattung von Geschichten, die Liebesgeschichte, bei der die traditionelle Komik der Vorbilder fast ganz verschwindet, dafür aber die pathetischen Motive reich ausgenutzt werden. Liebe und Intrige sind hier die Konstruktionsmotive, so in The Friend of the Family, Merton, Passion and Principle, Cousin William. Es ist eine Variation der alten Themata, wenn im ersten Roman der Intrigant Ford nicht die Braut des Helden (Edward Bramley) selbst liebt, sondern deshalb gegen das Paar arbeitet, weil er Edward mit seiner eigenen Tochter vermählen möchte. Die Rollen sind hier so verteilt, dass einem Liebespaar ein Gegner gegenübersteht, der im Merton allerdings in mehrere Personen aufgeteilt ist (Felton, Lavington); ein Held (Merton) steht zwischen zwei Frauen (Fanny und Kate); einmal begegnet ein Schützer (die Fevershams in PassPr.), auch ein Gegner, der zum Schützer wird (Lord Belmont in FFam), einmal eine (zuerst wenigstens) komische Dienerin (Mary Davis in CWll.): verbunden ist mit dieser Rollenverteilung des Abenteuerromans die Kontrastierung von Familien: stark in FFam. (die Dallings, die Fords, die Humbugs) und PassPr. (die Rodneys, die Tickles, die Fevershams), weniger in CWll. (die Terringtons, die Crosbys) und gar nicht im Merton. Eine bedeutsame Neuerung ist es nun aber, dass Hook der Liebesgeschichte auch einen tragischen Ausgang zu geben wagt. Am Anfange von Merton entführt der Held seine Geliebte Fanny Meadows. Es kommt zu einer ungemein wechselvollen und aufregenden Abenteuergeschichte, in deren Verlauf beide getrennt werden, der Held eine andere heiratet, als Mörder auf das Schafott steigt, und schliesslich

steht doch die Vereinigung mit der Geliebten unmittelbar bevor — da stirbt sie. In Passion und Principle wird eine ganz ähnliche Geschichte erzählt: Liebe, Trennung, die Geliebte muss einen anderen heiraten; Wiedersehen; der ungeliebte Mann stirbt; Aussicht auf endliches Glück; da verunglückt der Held bei einem Schiffbruch — also dieselbe Geschichte, nur mit anders verteilten Rollen. Es ist deutlich der Romantypus des Tom Jones: der [die] Geliebte wird scheinbar untreu; auch eine Intrige und ein Geheimnis sind beide Male vorhanden; nur sind sie so wenig betont, dass man sie kaum als Konstruktionsmotive bezeichnen kann; sie zeigen aber doch die enge Verwandtschaft mit dem Fieldingschen Typ. In PassPr. haben wir auch eine kleine ethnographische Seitenwirkung; der Held lernt Ceylon und seine Merkwürdigkeiten kennen. Im Cousin William wird der Typus noch weiter variiert: da trifft der Liebhaber (William Morley) die Geliebte, die innerlich noch immer an ihm hängt, als Lady Terrington wieder, und es kommt zu einem Ehebruch und einer blutigen Katastrophe.

c) Bereits Merton zeigt eine deutliche Vorliebe für das Kriminelle und Sensationelle. Das grosse Hauptabenteuer des Helden besteht darin, dass er des Mordes angeklagt ist, sich zweimal auf dem Wege zum Galgen befindet und doch noch mit dem Leben davonkommt; der Roman ist weiter voll von den seltsamsten Überraschungen, von Wendungen und Gegenwendungen. Wir sahen ferner, wie der Romantyp des Tom Jones bei Hook meist eine tragische Spitze erhält. So kann es nicht überraschen, dass Hook sich auch einmal im Sensationsroman versucht (Maxwell 1830); aber geschickt hat er hier die Radcliffesche Technik in die bürgerliche Sphäre übertragen. In der Familie eines berühmten Londoner Arztes entstehen zwei seltsame Geheimnisse (Konstruktionsmotive I, II). In einem abgelegenen Zimmer der Wohnung (vgl. den abgelegenen Flügel des Schlosses, Schlossturm oder unterirdischen Raum) ist etwas Fürchterliches geschehen, worüber

der Vater und — die zufällig dazu kommende — Tochter Stillschweigen bewahren. Und der Sohn der Familie hat eine schöne Dame getroffen, die allen Bemühungen, ihr Geheimnis zu entschleiern, erfolgreich Trotz bietet. Im weiteren Verlauf der Geschichte macht der Vater Bankerott und muss vor den Gläubigern ins Ausland fliehen (Motiv: Verfolgung), er kommt nach Madeira; dadurch entsteht das traditionelle ethnographische Nebeninteresse; die Tochter muss, durch Intrigen des Vaters gezwungen, einen ungeliebten Mann heiraten (Konstruktionsmotive III, IV: Liebe und Intrige); ihr Liebhaber tritt erst auf den Plan, als es zu spät ist — vgl. Mrt., PassPr., CWll. — zuletzt kommt es zu einem Schlusse in Mrs. Radcliffes Art: die Totgeglaubten leben, das verlorene Geld ist zum Teil wieder da, die Geheimnisse werden in höchst seltsamer Weise aufgeklärt, auch die liebenden Paare finden sich; der böse Rival stirbt im geeigneten Moment und der Makel unehelicher Geburt wird schliesslich doch noch von dem glücklichen Liebhaber (Somerford) genommen, indem er zwar nicht seinen Vater, aber doch seinen Grossvater wiederfindet. Mehrere Liebesgeschichten sind hier in gemeinsamem Rahmen vereinigt. Somerford liebt Kate (zuerst unglücklich) und wird von Emily Lessingham unglücklich geliebt, das ist die Rollenverteilung des Grandison. Seine Liebe zu Kate wird durchkreuzt von einem tückischen Intriganten in Blifils Art (Apperton); ihm hilft in anderen Phasen seines Lebens ein edler Schützer (Lord Lessingham). Drittens strebt Edward Maxwell nach der Hand seiner schönen Unbekannten (Miss Hanningham); hier steht ihm der eigene Vater erst als Gegner, dann als Schützer gegenüber. Den drei Liebesgeschichten entsprechen drei Familienkreise, von denen der eine (die Maxwells) besonders stark hervortritt.

Alle drei Typen von Hooks Roman zeigen eine literarhistorisch bedeutsame Entwicklung. Zunächst taucht bei ihm eine neue Gattung auf, die, man möchte sagen, schon seit einem Jahrhundert durch die Entwicklung postuliert

worden, aber niemals tatsächlich aufgetreten ist, der komische Roman. Gervase Skinner, Jack Brag und Gilbert Gurney sind Abenteuerromane, und wir sahen, wie Konstruktionsmotive, Rollenverteilung und allerhand Handlungsmotive auf Smolletts Vorbild weisen; aber die komischen Seiten der Tradition überwiegen doch derart, dass wir wohl sagen können, bei Hook ist der komische Roman in die englische Literatur eingetreten.

Zweitens ist bedeutsam, dass auch der tragische Roman bei ihm auftritt als unmittelbare Fortsetzung des Fielding-Smollettschen Abenteuerromans. Auch das war eine Entwicklung, die einmal kommen musste. Wir haben aber gesehen, dass sie erst eingetreten ist im Gefolge der grossen sozialen Strömung der Rousseauzeit, dass also nicht der alte Abenteuerroman direkt einen tragischen Schluss erhalten hat. Und auch bei Hook zeigt sich noch deutlich, dass die alte Gattung erst beim Durchgang durch die Sphäre des sozialen Interesses zu tragischen Wirkungen befähigt wurde. Der erste tragische Roman, Merton, zeigt offenbare Verwandtschaft mit Godwins Caleb Williams: während des grössten Teils des Romans wird unser Interesse in Anspruch genommen für einen edlen Menschen, der jedoch genau wie Godwins Held die ganze Psychologie des gehetzten Verbrechers an sich erleben muss. Cousin William ist allerdings ganz frei von sozialen Motiven; aber in Passion and Principle wird die soziale Schichtung der Gesellschaft zu starken Seitenwirkungen benutzt. Bedeutsam sind aber dabei auffällige Verschiedenheiten im einzelnen. The Friend of the Family ist ein wesentlich komischer Roman; nur am Schlusse, als das Geschick des Helden sich bereits zum Guten wendet, erhält die Geschichte ein tragisches Nachspiel: des Helden Gegenspieler findet ein Ende mit Schrecken. In Cousin William und Passion und Principle halten Komik und Tragik sich etwa die Wage; der Roman endet tragisch. Merton dagegen ist ganz ein tragischer Roman, der nur hie und da komische Szenen enthält. Hook hat also nicht einen neuen Typus

entwickelt, sondern einen Roman, der in allen Farben der tragisch-komischen Mischung schillert und dem Dichter eine bisher unbekannte Freiheit des Grundplans lässt.

Drittens ist wichtig, dass wir bei Hook den Sensationsroman in bürgerlichem Milieu antreffen. Bei Walpole, Mrs. Radcliffe und Lewis ist ein fremdes Land der Schauplatz und die Handlung spielt in alten Zeiten; daher sind auch die Charaktere und Geschehnisse meist überaus wunderbar. Hook dagegen zeigt uns London, die Gegenwart und Menschen des bürgerlichen Lebens und bringt trotzdem eine Geschichte, wie sie auch in den verwunschenen Schlössern der Apenninen sich nicht seltsamer zutragen konnte, aber doch schliesslich noch im Rahmen gewöhnlicher Möglichkeiten bleibt. Der edle Hanningham ist unschuldig verurteilt und gehenkt worden; aber in dem Operationszimmer des Anatomen (Maxwell) kommt er wieder zu sich, und es handelt sich nun darum, seine Existenz so lange zu verheimlichen, bis er rehabilitiert werden kann. (Mit diesem, im Laufe der Handlung allerdings wenig hervortretenden Motiv spielt auch der Kriminalroman Godwins herein.) Über den Versuchen, dem Unschuldigen zu helfen, verliert sein Retter, der edle Dr. Maxwell, fast seine bürgerliche Stellung — er muss fliehen und kommt ins Ausland: das gibt Gelegenheit, aufregende Flucht und Verfolgung zu schildern wie Mrs. Radcliffe sie liebt; aber auch eine fremde Gegend (Madeira) und ihre Bewohner darzustellen; der Sensationsroman geht eine enge Verbindung ein mit dem alten, immer gern kleine ethnographische Seitenwirkungen verfolgenden Abenteuerroman. Beide hatten ja manches gemeinsam: die Liebesgeschichte, die Fülle der Ereignisse; indem der Sensationsroman ins Bürgerliche übertragen wird, fällt auch der grosse Unterschied fort, der ihn von der Fielding-Smollettschen Gattung unterschied, sein örtlich und zeitlich fernes Milieu; und nun schwindet auch die letzte grosse Verschiedenheit: die spannende Komposition des ersteren wird auf den letzteren übertragen und es entsteht

eine Gattung, die an konstruktiv wichtigen Merkmalen von ersterem aufweist die Enthüllung schwerwiegender Geheimnisse, von letzterem die Reise, auch die Aufklärung der geheimnisvollen Geburt eines der Helden (Somerford; er wird legitimiert), von beiden die Liebe und Intrige — die bürgerliche Sensationsgeschichte ist da, die Gattung des Oliver Twist ist begründet.

II.

Die Charaktere sind zum guten Teil alte Bekannte. Wir haben die übliche Mischung von Tom Jones und Grandison als Held: Welsted (PassPr), Bramley (FFam), Edward Maxwell; ferner einen deutlichen Grandison: William Terrington (CWll), auch einen Grandison in niederer Lebenssphäre (vgl. Fieldings Atkinson, mit dem nähere Ähnlichkeiten allerdings fehlen): Sergeant Brown (JBr), der es schliesslich zum Offizier und Schwiegersohn des Generals bringt, ferner einen Tom Jones: Merton liebt Fanny Meadows, aber durch etwas Unvorsichtigkeit und viel böse Fügung wird er zum Liebhaber, ja zum ehelichen Gemahl von Kate Etherington, in CWll. wird der Tom Jones (William Morley) völlig haltlos und endet als Ehebrecher. In den komischen Romanen wirkt Peregrine Pickle nach; Gilbert Gurney zeigt eine gewisse Gutmütigkeit verbunden mit viel Egoismus und einer nicht zu bändigenden Neigung zu *practical jokes*; im Jack Brag haben die egoistischen Seiten des Vorbildes die Oberhand gewonnen: der Held ist ein vulgärer Cockney, der eine Rolle spielen möchte und auf eine reiche Erbin spekuliert; sein Betragen ist so unedel wie nur möglich, bis zum Schluss das Gute und Echte in ihm durch einen Handstreich des Autors plötzlich zum Durchbruch kommt. Blifil begegnet wieder als Nebenperson (Adjutant Tripps im JBr.); Allworthy hat seine nicht immer praktische Menschenfreundlichkeit dem edlen Maxwell sen. vererbt, der jedoch in seinem eitlen Ehrgeiz auch deutliche Züge des Edge-

worthschen Gesellschaftsmenschen trägt. Sehr blasse Heldinnen sind Emma Dod (GG) und andere; Clarissa erscheint in interessanter Umbildung als Kate Maxwell und Fanny Rodney (PassPr), die beide zwar den Charakter, aber nicht die Schicksale des Vorbildes geerbt haben. Beide heiraten einen ungeliebten Mann, Kate weil sie glauben muss, dass ihr Geliebter ihr untreu geworden ist, Fanny um durch eine reiche Heirat ihre Eltern zu retten. Neu (auf der Clementina des Grandison beruhend?) ist das zarte, blasse Mädchen Lady Emily Lessingham, mit der unglücklichen Liebe zu Somerford und dem rührenden Tode am gebrochenen Herzen (Maxwell); Mackenzie hatte den entsprechenden männlichen Typus geschaffen. Auch Amelia ist vertreten: Fanny Meadows, die an dem (scheinbar) ungetreuen Merton nie verzweifelt; Anne Brown, das einfache, wenig gebildete, aber innerlich vornehme Mädchen, das sich von dem ungetreuen Geliebten Jack Brag viel Zurücksetzung, ja Hohn gefallen lassen muss und doch immer noch der gute Engel seiner Umgebung bleibt (der Ausgang weicht vom Typus ab: ein edler Mann, Dr. Mead, findet die Verlassene und heiratet sie); an Miss Edgeworth (s. o. II 36) erinnert es, wenn eine — im übrigen wenig eingehend gezeichnete — Heldin, Anne Seward (CWll), hässlich ist und unter ihrer Hässlichkeit leidet.

An die weiblichen Tom Jonestypen des Frauenromans schliesst sich an Kate Etherington (Mrt). Über ihrer Geburt schwebt ein Geheimnis; sie ist angeblich die Tochter eines Landgeistlichen (p. 306), soll aber auch in nicht näher bekannten Beziehungen zu einer vornehmen Dame stehen (p 282 f.), das wäre also das Motiv vom unehelichen Sprössling (s. o. II 7. 24. 25. 27); sie ist eine Modedame mit allseitigen Talenten, aber verdorben durch eine Erziehung, die alle ihre Leidenschaften bestärkt und sie nichts Ordentliches hat lernen lassen — das ist Mrs. Inchbalds Miss Milner (s. II 19) — und ihr Schicksal entspricht dann dem des Typus, wobei allerdings auch, aber wohl zufällig, Defoesche Motive zur Geltung kommen:

sie erringt sich den Mann ihrer Wahl, aber haltlos wie sie ist, wird sie zur Ehebrecherin und Abenteurerin — bis hierher ist sie gleich Miss Milner, von jetzt ab entspricht sie Defoes Roxana —; es kommt eine kurze Periode des Stillstandes, schliesslich endet sie auf der Strasse. Nur im äusserlichen Sinne weniger tragisch ist das Geschick von Caroline Crosby (CWll), dem jugendfrischen, natürlichen Mädchen, das durch eine Verkettung von bösen Schicksalen nicht den Geliebten heiratet, sondern die Frau eines unbedeutenden Adligen wird, mehr und mehr zur blossen Gesellschaftsdame herabsinkt und als Ehebrecherin endet; eine Entwicklung, die Hook freilich nur konstatieren, nicht gestalten kann. Auch sonst treten Gesellschaftsdamen gelegentlich episodisch auf; ganz als Karikatur erscheint der Typus in der Novelle Doubts and Fears, wo Lady Almeria Milford zu vornehm ist, um sich die Namen weniger aristokratischer Persönlichkeiten zu merken, und zur Auffrischung ihres Gedächtnisses, zum Ausschelten der Dienstboten und als *'corroborator general'* eine arme junge Dame um sich haben muss. (Der entsprechende männliche Typus tritt nur episodisch auf; verbunden mit Allworthymotiven haben wir ihn bereits in Maxwell sen. kennen gelernt.) An Mrs. Radcliffes Tyrannen erinnert Fannys Mann, General Brashleigh, in seiner unbeugsamen Härte und seiner völligen Gefühllosigkeit für weibliches Seelenleben.

Zum Typus der Puritaner in Walter Scotts Art gehört der ränkespinnende Advokat Amos Ford, der in rücksichtslosester Weise gegen Bramley und Rose Dalling intrigiert; im einzelnen erinnert er an Anthony Foster in Kenilworth (s. S. 140): nicht nur Habsucht beherrscht ihn, sondern ebenso die Liebe zur Tochter: sie wenigstens soll glücklich werden. Sein Schicksal wendet sich tragisch: alles wird entdeckt und er begeht Selbstmord. Zur Sphäre der ‚Geheimnisvollen' (s. S. 148) gehört Martha, die Zigeunerin, in der nach ihr benannten Novelle, die im Geheimen als Regiefigur die Geschicke der Familie Harding lenkt

und ihrer Funktion wie ihrem Äusseren nach deutlich Scotts Meg Merrilies nachgebildet ist.

Sein Bestes hat Hook auf dem Gebiete der komischen Charaktere geleistet, und hier ist auch seine originellste Arbeit zu finden. Nur wenig Tradition vermag ich nachzuweisen bei dem braven Egoisten, dem humoristischen Junggesellen Godfrey Moss (Mxw). Als deutliche Kommentarfigur ist er allerdings Nachkomme Fieldingscher Vorstufen (s. I 124. 149), er ist in dem einen Zweige der Handlung beständig auf der Szene und äussert stets seine Meinung in derselben formelhaften Weise. Aber wie er es tut, das ist doch entschieden originell. Er ist der freimütige, scharf beobachtende und zur Satire geneigte Kritiker in der Art von Molières Misanthrop; jedoch kein Idealist (im Gegenteil sogar gelegentlich roh I 338), sondern der humoristische *matter-of-fact*-Mensch, der früher einmal ein grosser Herzensbezwinger war und gelegentlich wieder sentimental wird, aber zum Philister geworden ist und gern durch die Welt reist, um überall den verkappten Egoismus der Menschen — das *six and eight-penny*-Motiv — herauszufinden und für sich selbst nur verlangt *a cigar and a drop of sommat, nice and warm.* Und doch ist er, mag er sich auch über die Welt noch so sehr ärgern, im Grunde ein braver Kerl, der noch wirklicher Begeisterung fähig ist, etwa wenn es sich um Käthe, die jugendfrische Tochter seines Freundes Maxwell handelt, sonst aber nicht gerade gern aus seiner Tabak- und Brandysphäre zur idealistischen Oberwelt emporsteigt. Und das ist vielleicht auch gut: wo er einmal handeln will, verdirbt er durch täppisches Zugreifen alles. Diese gutmütige, philiströse Ungeschicklichkeit, seine Neigung, den idealistischen jungen Maxwells gegenüber stets die Realitäten der Welt zu betonen, deutet darauf, dass er zur Gruppe der gutmütigen Egoisten (Partridge usw.) gehört; die Ausführung ist jedoch ganz selbständig. Eine andere völlig originelle Ausprägung desselben Typus ist der ostindische Nabob Danvers sen., eine seltsame Mischung von brutaler Tyrannei

und Freigebigkeit, dessen seltsame Schrullen die ganze Novelle füllen, der sein gleichnamiger Neffe den Namen gegeben hat. Sehr viel stärker sind die egoistischen Züge betont in einer Figur, die in ihrer zweifelhaften Rechtschaffenheit viel von Scotts Puritanern geerbt hat und die wir bereits in Amos Ford wiederfanden (S. 245). Der Privatschuldirektor Rodney (PassPr) ist freundlich und gütig gegen jedermann, namentlich gegen Welsted, den er als Lehrer engagiert hat, aber dieser ahnt nicht, wie sein Brotherr ihn ausnutzt, dass er ihn selbst mit unehrlichen Mitteln an seiner Anstalt festzuhalten sucht. (Das Motiv scheint Dickens zur Darstellung von Pecksniff und Pinch angeregt zu haben.) Ganz Egoist ist dieser gütige Mann seiner Tochter gegenüber, die den vornehmen General heiraten muss, so sehr ihr Herz auch an dem armen Welsted hängt. Völlig zur Karikatur geworden ist der Typus dann in dem überkorrekten Schenkwirt Grojan (vgl. Fieldings Wirtin zu Upton oben I 141) der Novelle Doubts and Fears; er ist ängstlich auf den Ruf seines Hauses bedacht und empört sich darüber, dass in der Schlussszene, wo alle Verwicklungen sich zum Guten wenden, jede Dame einem Herrn in den Armen liegt, ja er ist sogar entsetzt, dass der Kellner von *gentlemen and ladies* spricht: [*no*] *mingling the sexes in my house even in conversation* (211); natürlich muss der Zimperliche trotz seines Sträubens allen als Liebesbote dienen; das ist typische Pedantenkomik des Lustspiels. Ganz heuchlerischer Egoist ist dann der demokratische Gegenpart des aristokratisch gesinnten Rodney, der Schulvorsteher Tickle (PassPr). Er ist ein Phrasendrescher, der von Gleichheit schwärmt und auf die Lords schimpft, in seinem Hause aber keinen Widerspruch duldet, eine Heirat zwischen seiner Tochter und einem Lehrer verbietet, weil dieser nicht aristokratisch genug ist, und sofort zur kriechenden Demut umspringt, sowie ein Lord die Schwelle seines Hauses überschreitet. (Wie er selbst, so sind auch seine Frau und seine Töchter.) Recht originell ist Rodneys prächtige Gattin, die materiell

gesinnte Spiessbürgerin, für die ihrer Tochter Liebesgram nur eine Magenverstimmung ist, die mit ihren Haushaltungssorgen jede höhere Unterhaltung unmöglich macht, ihren vornehmen Schwiegersohn mit selbstgefertigten Kuchen und Käsen verfolgt und jedermann mit ihrer taktlosen Fürsorglichkeit zum Greuel wird; in diesem letzten Punkte berührt sie sich mit der geschäftigen Egoistin Mrs. Norris in Mansfield Park (s. o. S. 87 f.), mit der diese gutmütige Frau sonst keine Verwandtschaft zeigt.

Auch die 'sinnliche Alte' der Tradition kehrt wieder und zwar ganz typisch in der ältlichen Tochter des Friedensrichters Sowerby, die sich in den ersten jungen Mann (Merton) verliebt, der ihr in den Weg tritt, und mit ihm auf und davon gehen will. Dann in zwei Einzelausprägungen: Verbunden mit dem Puritanertypus — dafür war schon Smolletts Winifred Jenkins eine Vorstufe — in Rachel Ford, der kalten, prüden Dame, die bei der Handarbeit moralische Reflexionen austeilt, für das Anbinden einer Blume die Autorität der Bibel ins Feld führt (FFam 113), die an einem Schauspieler (Tidmarsh) Bekehrungsversuche vornimmt und mit ihm durchgeht, sowie sie merkt, dass er ihren Reizen zugänglich ist. Sehr hübsch ist der Typus ins Gemütvolle umgebogen in Jack Brags törichter Mutter, der dummen, eitlen, gutmütigen Frau, die trotz ihres Alters noch auf Freiersfüssen wandelt, sich schliesslich von einem geldgierigen Kommis fangen und misshandeln lässt und im Theater eine groteske Eifersuchtsszene provoziert (vgl. Fielding I 147 und II 11), weil sie merkt, dass die Desdemona ein Auge auf ihren Mann geworfen hat. Aber am Schluss wird die törichte, von allen betrogene Närrin doch wieder eine sympathische Persönlichkeit, als sie allein bei ihrem ähnlich törichten Sohn ausharrt und nunmehr wieder ganz zur fürsorglichen Mutter wird. Die Kammerfrau von Fielding und Miss Edgeworth (s. I 105. 176, II 46) tritt wieder auf als Mary Davis (CWll), die ihre Herrin um jeden Preis verheiraten möchte und zuerst für William, dann aber für seinen Rivalen Terrington

arbeitet, als jener weniger Aussicht hat. Der Typus hat jedoch hier die komischen Züge so ziemlich verloren; Mary Davis ist trotz ihrer an Winifred Jenkins erinnernden methodistischen Frömmigkeit eine kalte Egoistin, für die der Geldbeutel die Hauptsache ist.

Zum Typus des Picaro gehört der prächtige Daly, Gilbert Gurneys Freund. Wie Guzman d'Alfarache und Gil Blas, beau Jackson (s. o. I 171) und Harrel (II 9, dem allerdings die Komik fehlt), wie in etwas gemässigter Form auch Peregrine Pickle, verfügt er über eine absolute Gewissenlosigkeit in der Verfolgung seiner egoistischen Pläne und eine geniale Erfindungsgabe; von Peregrine Pickle speziell hat er die Neigung zu *practical jokes* geerbt. Er tritt auf als geschickter Mitgiftjäger, der aber schliesslich doch in seiner eigenen Schlinge gefangen wird und zuletzt, da ihm der Boden unter den Füssen zu heiss wird, nach den Kolonien auswandert. In seiner Gewissenlosigkeit, seiner Neigung zum weiblichen Geschlecht, seiner Erfindungsgabe und seinem Schicksal am Schluss ist er das Urbild von Dickens' unsterblichem Jingle, dem er auch seine Eigentümlichkeit vererbt hat, in kurzen, auf den ersten Blick schwer verständlichen Satzstücken zu sprechen. Zum Typus von Addisons Will Wimble (Spectator Nr. 108) gehört schliesslich Jack Humbug, der country-gentleman mit tausend kleinen Talenten, deren keines recht ausgebildet ist; — nur ist der Charakter nicht gemütvoll, sondern komisch gefasst: während Will Wimble schliesslich doch allgemein beliebt ist, macht sich Jack Humbug überall lächerlich (FFam 115). Im Roman bisher nicht vertreten ist der hübsche Gegensatz unter den weiblichen Humbugs: die Mutter ist eine sentimentale ältere Dame, die von Liebe ätherisch schwärmt, die Töchter dagegen sind höchst prosaisch gesinnt und legen nur auf das Geld Wert. Das Gleiche gilt von einem Typus, der sich später bei Dickens reich entfaltet: der Pantoffelheld, Mr. Peckover (JBr), der bei jeder Gelegenheit die Meinung seiner Frau zitiert und eine eigene nicht zu

äussern wagt. Deutlich aus der Komödie (Sheridans Rivals) ist entlehnt der wilde Ire (s. o. S. 237) O'Brady, der als Sekundant bei einem Duell jeden Versöhnungsversuch als Beleidigung zurückweist. Ein Landsmann von ihm, Fitzpatrick, spielt im Merton eine ähnlich abenteuerliche Rolle.

Auch die alte ständische Satire ist vertreten und glücklich weitergebildet. Wir finden einen habsüchtigen Advokaten, der Merton verteidigt und bei dieser Gelegenheit sein ganzes Vermögen an sich bringt; einen geldschneiderischen Anwalt, der (genau wie sein Vorläufer bei Smollett, s. o. I 193) seinem Klienten Jack Brag jedes Privatgespräch als Konsultation berechnet. Ein verrückter Arzt, Dr. Munx, hält grossartige Predigten über Enthaltsamkeit bei Gelegenheit eines ausgezeichneten Sektfrühstücks (JBr cap. XIX). Allerdings kennt Hook auch im Gegensatz zu ihm einen freundlichen, idealistischen Arzt Dr. Mead, der die verlassene Geliebte Brags heiratet, und trotz einer gewissen sozialen Eitelkeit — die auch Miss Edgeworth dem Stande nachsagt (s. o. S. 64) — ist auch Dr. Maxwell eine Parallele zu Mead. Nicht sehr gut kommen die Kaufleute weg: Apperton (Mxw) ist eine rohe, für alle höheren Empfindungen unzugängliche Krämerseele; zuletzt legt er sich aufs Spekulieren und reisst die Familie seiner Frau mit in seine abenteuerlichen und schliesslich verbrecherischen Unternehmungen hinein. Salmon (JBr) ist weniger gross in seinen Plänen; er ist nur das kleine Ladengenie, das sich glücklich zum Gatten der Frau Prinzipalin aufschwingt, sie dafür schlecht behandelt und es weder mit der Ehrlichkeit, noch mit der ehelichen Treue sehr genau nimmt. Recht hübsch und zum Teil originell ist die Charakterisierung des Landjunkers Gervase Skinner: Ganz im Gegensatze zur Romantradition (s. o. I 107 ff.) ist er ein gutmütiger Mensch, der niemandem etwas zu Leide tut, aber sonst ganz der *gull* der Überlieferung: alle halten sie ihn zum Narren; die Schauspieler leben auf seine Kosten und nutzen ihn weidlich aus; kauft er einmal ein billiges Pferd, so ist es sicherlich gestohlen,

und er kann froh sein, wenn er nicht noch ins Gefängnis kommt; geht er auf Liebesabenteuer aus, so fällt er sicher herein und hat dem gehörnten Ehemann schwere Busse zu zahlen und obendrein noch die Geliebte zu erhalten; will er durch eine reiche Erbin seine Finanzen reparieren, so schnappt sie ihm sicher ein anderer fort. Mit diesen typischen Erlebnissen des alten *gull* ist nun eine Charaktereigentümlichkeit verbunden, die früher Miss Burney an ihren Kleinbürgern entdeckt hatte (s. o. S. 11) und die hier erklärt, weshalb Skinner sich immer in Situationen begibt, denen er nicht gewachsen ist: er ist ein schmutziger Geizkragen und möchte doch gern für splendid gelten. So gut wie ganz neu ist im Roman das Schauspielermilieu; zwar waren die Theaterleute schon wiederholt episodisch aufgetreten (s. o. I 137. 141; Vic. Wak. cap. XIX; Chandler erwähnt S. 335 Schauspieler in den Adventures of Gabriel Outcast 1785), jedoch hatte noch niemand vor Hook die charakteristischen Züge des Berufes herausgehoben. Sehr hübsch sind nun hier (GSk) dargestellt die unendliche Eitelkeit und das unstillbare Reklamebedürfnis der beiden Fugglestons, die Konflikte mit dem Direktor, die kleinen Rivalitäten bei der Besetzung einer wichtigen Rolle, die von den Beteiligten sofort zu grossen Fragen nationaler Kunst aufgespielt werden, die theatralische Aufregung um nichts, die tödlichen Feindschaften, die jedoch sofort wieder vorüber sind, wenn ein gemeinsames Interesse die Gegner zusammenführt; sodann das eifrige Streben der Mimen nach sozialer Geltung: Mrs. Fuggleston ist von einer geradezu puritanisch übertriebenen Ehrbarkeit — wo es allerdings einen dummen Gimpel zu rupfen gibt, kann sie jedoch auch anders; so absolut neu sind Liebesabenteuer für sie nämlich nicht, und des gehörnten Ehemanns wilder Theaterdonner kann auch nur einen Gervase Skinner schrecken. Wirkungsvoll ist der Gegensatz zwischen dem hochtönenden Idealismus, den Mrs. Fuggleston auf der Bühne vertritt und der absoluten Prosa ihrer Privatinteressen: — *all nerve, all mind, all sensibility* (I 250) ist

sie nach der Schilderung ihres Ehemannes, der für sie den Impresario spielt; ihre eigenen Phantasien haben jedoch stets eine verzweifelte Ähnlichkeit mit der Küchensphäre; und selbst wo sie sich zu dichterischer Höhe emporschwingt, kehrt sie stets überraschend schnell zur Erde zurück: *'I delight in* [*the sea*], *said the lady; there is something so vast, so mighty in the wide expanse, at times so still, at others so impetuous. It is, indeed, magnificent; and then, in dull weather when the billows break upon the beach, it always reminds me of a bottle of ginger-beer 'well up''* (I 239). Mit feinerer Kunst hat später Thackeray in seiner unsterblichen Miss Fotheringhay denselben Gegensatz zwischen Poesie und Prosa verwertet.

Alte Tradition steckt ferner in den unverschämten Bedienten, die an Aufgeblasenheit es mit jedem Dandy aufnehmen: schon im Gil Blas und bei Fielding (s. o. I 139) suchen sie die Herren zu spielen; hier ist sehr hübsch ein neuer Zug herausgehoben, der später bei Dickens und Thackeray wieder auftaucht (vgl. Mirobolant im Pendennis): der französische Koch, den Oberst Arden (in der Novelle: The Man of many Friends) engagieren will, fühlt sich als Künstler; er ist bei einem Marquis gewesen, aber *he* [der Koch!] *had turned him off; . . . 'I discharge*[*d*] *him, because he cast affront upon me, insupportable to an artist of sentiment*'; er hat nämlich vor aller Augen Salz in die Suppe getan und dadurch die erhabene Vollkommenheit der Leistung seines Küchenkünstlers in Frage gestellt. Eine andere Stellung in Dublin hat er aufgegeben, weil es in diesem unfeinen Orte keine italienische Oper gibt; dass dieser Künstler für seine Bemühungen nicht *wages* verlangt, sondern 700 Pfund *salary* oder *stipend*, dazu Pferd, Wagen und Diener, ist selbstverständlich (p. 355 ff.). Dies dankbare Motiv ist dann auch auf die Handwerkerwelt übertragen: der Schneider fährt im Wagen vor, der Schuster bringt wunderbare Schuhe, ist aber empört über die Vulgarität des Bestellers, der Wert darauf legt, dass sie bequem sitzen sollen (358). Smolletts Menschen mit

dem Berufstick (s. o. I 179. 195. 203) kehren in sehr origineller Ausprägung wieder in dem Henker Scraggs, der von zwei Hinrichtungen in der Provinz erzählt: *they both went off uncommon well: it has been beautiful weather the whole time and I don't think I ever spent so pleasant a five weeks in all my life* (GG 161).

Die Technik der Charakteristik ist bei Hook ziemlich geringwertig. Direkte sowohl wie indirekte Charakteristik sind vertreten; erstere wird gern mit der Vorgeschichte, letztere — namentlich bei humoristischen Figuren — gern mit charakteristischem Auftreten verbunden; aber von irgendwie entwickelter Kunst ist nirgends etwas zu merken. Auf körperliche Beschreibung legt er ebenso geringen Wert. Sie ist mehr andeutend als ausgeführt, gibt gelegentlich auch leichte satirische Züge, fehlt aber in der Mehrzahl aller Fälle ganz.

III.

In der Führung der Handlung zeigen die Hookschen Romane bemerkenswerte Unterschiede, je nach den historischen Gruppen, zu denen sie gehören.

1) Die komischen Romane (GSk, GG, JBr), die auf der alten Fielding-Smollettschen Gattung beruhen, zeigen auch die verhältnismässig lose Komposition ihres Stammtypus: zwar haben wir keine Episoden und eingeschalteten Geschichten mehr; aber bei dem wenig konzentrierten Bau des Ganzen ist der Begriff 'Episode' nicht ganz klar zu bestimmen. Einmal begegnet ein deutliches erregendes Moment: Gervase Skinner lernt Mrs. Fuggleston kennen. 'Unglückliche Fügung' spielt eine grosse Rolle, allerdings nicht in der feineren Form Fieldings (s. o. I 121), sondern in der gröberen Art, dass durch plötzliches Auftreten unerwarteter Personen oder einen ähnlichen Zufall des Helden Streiche plötzlich entdeckt werden oder sonst ein schweres Unglück ihn überraschend trifft. Einmal haben wir auch ein deutliches letztes Hindernis: als

der Held nun endlich seine Braut errungen hat, ist sie plötzlich verschwunden, und für einen Moment scheint sein Glück noch einmal in Frage gestellt (GG cap. XIX). Und dem entsprechend — wie bei Scott — eine freudige Schlussüberraschung im Gervase Skinner: der 'Held' hat alles verloren; in Elend und Armut vegetiert er elend weiter; da greifen gütige Freunde ein und verschaffen dem armen alten Toren noch einen auskömmlichen Lebensabend (III cap. XII).

2) Der tragische Roman Hooks beruht ebenfalls auf dem alten Abenteuerroman. Aber der tragische Schluss verlangt gebieterisch eine gewisse Konzentration der Handlung. In den meisten Romanen dieser Gruppe (FFam, PassPr, CWll) tritt diese allerdings erst gegen Schluss auf, ein deutliches Zeichen, dass hier ein neues Kompositionselement auf die ziemlich lose Handlungsführung des Abenteuerromans aufgepfropft ist. Im FFam. wird die Konzentration erst ganz am Ende dadurch erreicht, dass, nachdem das Gegenspiel besiegt ist, aber die Liebenden noch nicht vereinigt sind, ein neues Interesse an den weiteren Schicksalen des Gegenspielers einsetzt, eine eigenartige Variation des 'letzten Hindernisses'. Der tückische Advokat Ford ist mit einem Male verschwunden (217); bevor dies seltsame Ereignis erklärt ist und damit die neue Spannung ihre Entladung gefunden hat, beginnt eine zweite: auch Fords Tochter Rachel ist fort (219). Die Aufklärung beider Geheimnisse erfolgt nun stückweise in Mrs. Radcliffes Art (s. o. I 315): Ford ist ein Betrüger gewesen und seine Unterschlagungen haben zum Selbstmord geführt; die fromme Rachel ist mit einem Schauspieler durchgegangen. Aber auch jetzt noch weiss Hook eine zweite, allerdings sehr kurze Schlussspannung anzubringen, diesmal in der Haupthandlung: des Helden Verlobung führt zu einem Konflikt mit einem hohen Herrn, dessen Tochter ursprünglich für ihn bestimmt war, und zu einem — für den Schluss allerdings belanglosen — Duell (223). Diese Technik der am Schluss plötzlich sich entwickelnden starken

Spannungen erinnert an den Frauenroman (s. o. S. 14 f. 59). In Passion and Principle arbeitet Hook mit dem Mittel Scotts, des Lesers Erwartung nach bestimmter Richtung zu lenken und dann doch zu enttäuschen (s. o. S. 179 ff.). Die Liebenden, Fanny und Welsted, werden getrennt. Er bekommt die Nachricht, dass sie einen anderen, den unsympathischen alten General Brashleigh, heiraten soll. Sofort macht er sich auf, um im letzten Moment dazwischen zu treten. Natürlich — so denkt der Leser — wird er die Geliebte retten; da werden Gewissensskrupel in dem Helden mächtig; er bleibt und überlässt Fanny ihrem Schicksal (195 ff.). Dieselbe Enttäuschung begegnet noch einmal am Schluss. Welsted trifft auf der Fahrt nach Indien mit den Brashleighs zusammen. Ein Sturm bricht herein; der General wird über Bord gespült, der Weg zum Glück ist frei. Aber welch tragische Überraschung am Schluss (dies Kompositionsmotiv begegnet schon bei Lewis, s. o. I 320): Fanny wird in ein Boot gezogen; aber bei den Rettungsarbeiten verunglückt Welsted, ihr Geliebter — also doch getrennt auf ewig! Ähnlich im Cousin William: Caroline Crosby muss den unsympathischen vornehmen Terrington heiraten. Bis zum letzten Moment hofft sie mit dem Leser auf Rettung, und es ist anscheinend auch etwas im Werke, um die Heirat zu hindern — vergebens. Aber gerade diese Enttäuschung des Lesers führt zu einem äusserst wirksamen Endeffekt für den ersten Teil der Geschichte: die jungvermählte Frau fährt mit dem ungeliebten Gemahl von dannen; auf der Landstrasse begegnet ihr ein vermummter Reiter — es ist der Retter; aber es ist zu spät! (377 f.). Auch der Schluss des zweiten Teils ist mit starker Konzentration behandelt. Zunächst wandelt sich mit einem Male eine Nebenperson der Geschichte in eine Regiefigur um, der man deutlich die Scottsche Technik anmerkt. Mary Davis, die bisher äusserst prosaische Kammerfrau der Heldin, wird plötzlich zu einer geheimnisvoll mächtigen Rächerin etwa in der Art der Urfrid im Ivanhoe. Den edlen Sohn ihrer Herrin, Terrington.

klärt sie auf erst über die Schuld seiner Braut, dann über seiner Mutter Fehltritt; 'mit wilder und fürchterlicher Miene' weckt sie ihn des Morgens und bringt ihm die symbolische Botschaft: *'there's fire in the house'* — und der entsetzte Sohn muss sehen, wie der Galan aus dem Schlafzimmer der Mutter schleicht (II 140). Dann fordert der junge Held den Schänder seines Hauses, William Morley, zum Duell, und als letzterer zum verhängnisvollen Stelldichein geht, tritt ihm Mary Davis entgegen, '*completely . . unsexed . . by her villany*', und hält ihm mit 'gespenstischem Grinsen' seine Sünden vor (II 153) — was folgt, ahnt der Leser; aber mit virtuoser Kunst weiss Hook seine Erwartung zu enttäuschen: Terrington hat die Schmach nicht ertragen können und hat Selbstmord begangen. Morley darf leben!

In beiden Teilen ist also der Schluss sehr effektvoll gestaltet. Aber auch sonst zeigt Cousin William gedrungenere Komposition als die andere tragische Geschichte Passion and Principle. Wir haben plötzliche Wendungen und Gegenwendungen in Mrs. Radcliffes Art. Carolines Vormund Crosby will der Bewerbung Terringtons ein Ende machen; die Heldin soll William Morley heiraten (I 229). Sofort erfolgt die Gegenwendung: sie erfährt, dass William sie gar nicht liebt. sondern nur auf ihr Vermögen spekuliert hat (I 238). Der Leser wird auf falsche Fährte geleitet: Bei Carolines Hochzeit erscheint eine seltsame Persönlichkeit, Mr. Allsford, der anscheinend selbst Absichten auf die Braut hat. Und doch ist es nicht so; er ist Williams (des Retters) geheimer Beauftragter. Gelegentlich wird der Leser auch in langer ungewisser Spannung gehalten: ist der Ehebruch zwischen Caroline und William Morley schon erfolgt oder bereitet er sich immer noch erst vor? Einmal wird auch die Enttäuschung des Lesers zu komischen Wirkungen verwendet: Caroline hat sich entschlossen, Sir Mark Terrington zu heiraten. Sie machen einen Spaziergang; er soll seinen Antrag vorbringen. Er redet aber nur von Hunden, Pferden und ähnlichen Plattheiten; zuletzt

lacht sie ihm laut ins Gesicht (I 123 ff.). Mit geradezu raffinierter Handlungsführung ist dann Merton behandelt; hier ist der ganze Spannungsapparat von Mrs. Radcliffe auf den tragischen Roman in bürgerlicher Sphäre übertragen. Unglückliche Fügungen und verhängnisvolle Missverständnisse machen den treuen Liebhaber zum Gemahl einer herzlosen Kokette, führen den Unschuldigen zweimal auf das Schafott. Eine plötzliche seltsame Wendung jagt die andere; die Peripetie zu Ungunsten des Helden wird stets aufgehoben durch eine Gegenwendung; ein besonders raffinierter Trick ist es, wenn diese letztere durch irgend einen Nebenumstand gleich wieder zunichte gemacht wird: der Held ist in bitterster Not; da gewinnt er in der Lotterie ein Vermögen — aber was nutzt ihm das: die Brieftasche mit dem Los ist ja gestohlen (478)! Fortwährend wird des Lesers Spannung auf eine Fährte gelenkt, die sich nachher als falsch erweist; Enthüllungen werden verhindert, indem z. B. der Vater, der sich von einem Geheimnis entlasten will, plötzlich stirbt (288. 279); eine heimliche Trauung (252), eine Hinrichtung wird plötzlich unterbrochen (413), eine abenteuerliche Flucht aus dem Gefängnis gelingt und misslingt dann schliesslich doch (cap. XIII f.), eine längst Totgeglaubte, ein Ermordeter leben (Kate Etherington 471, Lavington 414) — kurz, der ganze Spannungsapparat von Mrs. Radcliffe — mit Ausnahme des Geisterspuks — ist hier zu pathetisch-tragischen Wirkungen in der Sphäre des Gewöhnlichen benutzt.

In solcher Vollendung geschieht dies nur in diesem Roman. Zwar haben wir auch in den übrigen Werken der tragischen Gattung gesehen, wie Hook zu konzentrieren und zu spannen sucht. Aber im Friend of the Family und in Passion and Principle war die eigentliche Geschichte ziemlich lose komponiert und nur der Schluss stärker gegliedert; besser ist die Spannungstechnik im Cousin William; wirklich eindrucksvoll gebaut und von Anfang bis Ende gut komponiert ist nur Merton. Und in keiner der anderen Geschichten waren die neuen Spannungsmittel mit solcher

Häufigkeit und solcher Raffiniertheit verwendet wie hier: ich zähle in der kurzen Spanne von sieben Kapiteln fünf starke Wendungen zu Gunsten, sieben schwere Schicksalsschläge zu Ungunsten Mertons. Woher diese eigenartige Verschiedenheit? Sie ist nicht das Ergebnis einer inneren Entwicklung des Autors; denn der loser komponierte Cousin William ist später als der straffere Merton; sie kann also nur mit dem Erzählungsthema zusammenhängen. Merton ist die Geschichte von der Verfolgung eines unschuldigen oder wenigstens relativ unschuldigen Menschen durch ein widriges Geschick; also das Thema des Caleb Williams, der Romance of the Forest, der Sicilian Romance, des Italian, und mit dem Thema hat Hook auch die Erzählungsweise von Godwin und Mrs. Radcliffe ohne weiteres übernommen. Das ist kein sehr günstiges Zeichen für des Autors Originalität; er versteht es also nicht, das Übernommene nun auch bei anderen Themen zu verwenden und weiterzubilden; aber für uns ist das ein wichtiger Hinweis darauf, wie stark auch für ein gutes Durchschnittstalent die Macht der Tradition ist, wie sehr sie in ihrer Allgemeinheit zu wirken pflegt, wie wenig der einzelne Nachahmer imstande ist, ihre stofflichen und formellen Elemente aus ihrer Verbindung im Vorbilde herauszulösen.

c) Es kann unter diesen Umständen nicht Wunder nehmen, wenn der bürgerliche Sensationsroman Hooks (Maxwell) ohne weiteres die Technik von Mrs. Radcliffe übernimmt. Mit Geheimnis, Intrigen, plötzlichen Überraschungen — namentlich überraschendem Auftreten von Personen — und stets nahe bevorstehenden, aber doch wieder verhinderten Aufklärungen (II 40, III 196 u. ö.) wird eine reiche Handlungsfülle erzielt, die darin gipfelt, dass ein bereits Gehenkter zum Leben wieder ersteht, also ein echt Radcliffescher Effekt (der übrigens auch bei Scott vorkommt; vgl. S. 127); auch dass die Ähnlichkeit der Heldin mit einem Bilde für die Erkennung bedeutsam wird (III 138), ist Tradition der Gattung (vgl. I 296). Weitere Bewegung erhält die Handlung durch eine Anordnung des

Grundplans, die an Miss Edgeworth's Belinda erinnert (s. S. 24). Die Mädchen stehen zwischen zwei Männern und die Männer zwischen zwei Mädchen: Maxwell jun. liebt dauernd Miss Hanningham, aber während einer bestimmten Episode Miss Epsom; jedoch nimmt die letztere den Major Overall; Kate Maxwell liebt Somerford, muss aber Apperton heiraten; Somerford liebt Kate, wird aber von Emily Lessingham unglücklich geliebt. Im einzelnen ist als gern gebrauchtes Kunstmittel zu verzeichnen das andauernde komische Missverständnis, das wohl dem Lustspiel entlehnt ist: Kate trifft auf der Hochzeitsreise mit Apperton ihren früheren Liebhaber Somerford wieder; keiner der beiden Männer weiss, wer der andere ist, keiner ahnt den Grund von Kates tödlicher Verlegenheit, und jeder findet das falsche Bild, das er sich von dem anderen macht, durch den Gang der Ereignisse zunächst bestätigt (II cap. II). Und als die Wahrheit nun an den Tag kommt, schliesst sich ein neues, ebenso lang durchgeführtes und vielleicht noch hübscheres Missverständnis zwischen Maxwell und Apperton an: die Krämerseele des Maklers regt sich über den Vorfall nicht sonderlich auf; so etwas kann eben passieren; der feiner empfindende Schwiegervater sieht in seinem Betragen nur eine geheuchelte Ruhe und schliesst daraus auf ein besonders fein und edel empfindendes Gemüt.

IV.

In eigentümlicher Mischung gehen bei Hook objektive und subjektive Elemente des Vortrags durcheinander. Er spielt gelegentlich mit historischer Wirklichkeit: er glaubt den Namen des Heimatsortes von Emma Gray verschweigen zu müssen (GSk I 190); es gibt auch seiner Erzählung einen gewissen objektiven Wirklichkeitsanstrich, wenn Personen des einen Romans in dem andern erwähnt werden, gleich als existierten sie — ein Effekt, der auch ebenso gut unter den Kompositionsmitteln aufgeführt werden könnte (s. o. I 189) —: Mark Terrington aus CWH. figuriert

wieder im GSk. II 119, Rodney aus PassPr. im GSk. I 190; der Rechtsanwalt Tapes des CWII. tritt im GSk. II 254 von neuem auf.

Hook liebt das Detail. Wenn sein Held in einen Gasthof kommt, so wird mit grösster Ausführlichkeit erzählt, wie er sich ein Zimmer mietet (GSk I 300), wenn seine Menschen sich zum Essen niedersetzen, wird der Verlauf des Diners mit voller Breite gegeben — selbst im Sensationsroman, und trotz aller Einwände der Kritik: die Engländer sind nun einmal *a dining people* (Mxw I 213). Gern wird, der Tradition entsprechend, in die Haupthandlung eine kleine Nebenhandlung eingeflochten: Wenn Wells dem Gilbert Gurney die lange Rede über das Heiraten hält, so animiert er ihn zwischendurch zum Trinken und preist seinen Punsch an (GG 313 f.), und ein ähnlich entwickeltes Nebengespräch begleitet — hier mit stark satirischer Wirkung — die schwerwiegende Unterhaltung, in der vom Richter das Strafmass festgesetzt wird (GG 162 f): ein Familiengespräch wird beständig unterbrochen durch Ermahnungen an die unartigen Kinder (PassPr 332). Auch im Sensationsroman wird z. B. eine ernste Unterhaltung über den Prozess des unschuldig Gehenkten von Zwischenreden über Essen und Trinken begleitet (Mxw III 173). Der Roman kann mitten im Gespräch beginnen (Mxw); gern werden in einer und derselben Szene die Gefühle aller Beteiligten, auch der Nebenpersonen, eingehend gezeigt: Merton hat einen Kellner und einen Konstabler verprügelt und steht deshalb vor dem Kadi. Die Sache wird mit Hilfe der Tochter des Richters dadurch erledigt, dass der Angeklagte den Geschädigten ein Schmerzensgeld zahlt. Nun ist Merton vergnügt, dass er seine Freiheit wieder hat, Kellner und Konstabler über ihre harten Kronenstücke, der Friedensrichter, weil die Sache zu Ende ist, seine Tochter, weil sie den schönen jungen Mann gerettet hat (246). Oder zur Erhöhung der Plastik werden Nebenfiguren lediglich dazu erfunden, um der Handlung einen stimmungsvollen

Rahmen zu geben. Wenn Jack Brag stolz zur Bank geht, um sein Geld abzuheben — er findet aber sein Konto erschöpft — so müssen dort ein paar kleine Leute auftreten, denen sein schneidiges Gebahren zuerst gewaltig imponiert und deren Bewunderung sich in höhnische Freude verwandelt, als er ohne Geld abziehen muss (356). Briefe werden wörtlich gebracht (GG 9, CWll I 92 und stets); wird ein Bankett beschrieben, so gibt Hook alle Reden wörtlich und unterlässt nicht, alle *loud cheers* und ähnliche Unterbrechungen sorgfältig zu registrieren (JBr 46). Die Namen der Neuauftretenden werden nicht vom Autor genannt, sondern gelegentlich eingeflochten (GSk I 194. II 139, Mxw II 295). Die Unterhaltung bewegt sich stets um die trivialsten Gegenstände und wird fast durchweg direkt gegeben (z. B. JBr 232 ff.). Die Diktion strebt sehr nach individuellen, naturalistischen Effekten. Dabei ist typisch für Hook eine gewisse abrupte, nur mit Satzstücken statt ganzen Sätzen arbeitende Ausdrucksweise, die er seinen Odditics in den Mund legt; Marryat und Dickens (Jingle) haben diesen Effekt dann von ihm übernommen.

> *'I like Hampton Court, Ma'am', continued Daly . . . 'it's such a nice distance from town — out of the smoke, and among nice people — Toy, bad inn — landlord smart — servant's not — only one waiter, and he a Goth* . . . (GG 70).

> *[Daly]: I promise you, I will skim the cream of the Court for Gilbert, if he will but come — canter to Kingston — migrate to Molesy — saunter to Sunbury — drop in at Ditton — make him acquainted with all the news of the neighbourhood* usw. (GG 70; man beachte den Stabreim).

> *'Some three years since', said Daly, 'I was down at my friend's Sir Marmaduke Wrigglesworth's, in Surrey — charming place — nice wife — excellent shooting — capital cook — and inexhaustible cellars* . . . (GG 76).

Ebenso sprechen Wells (GG 337), Hull (GG 381), Nubley (GG 296), Jack Brag (JBr 31), Kekewich (GSk I 179), Skinner (I 188) und der Anwalt Tapes (GSk II 263 ff.), im tragischen Roman ein Schauspieler (FFam 180), Jack

Humbug (FFam 189), im Sensationsroman der Major Overall (Mxw I 41 ff. u. ö.). Gelegentlich begegnen dialektische Wirkungen (GSk I 317) oder individuelle Scherze, wenn z. B. der Humorist Moss aus Kitty *Kittums* macht, ihren Bruder Edward *Neddums* nennt und von *eggums*, *hammums* und *ginnums* spricht (Mxw I 17. 78. 94, III 337). Ein hübscher Effekt ist es, wenn auch da, wo der Autor über die Worte seiner Figuren berichtet, wo also direkte Rede in indirekte umgewandelt wird, trotzdem noch die individuelle Färbung der Rede erhalten bleibt, also eine Art Diagonale zwischen direkter und indirekter Rede entsteht.

> *Mr. Fuggleston, however, underwent the ceremony of introduction to Skinner — . . . regretting the state of Mrs. F.'s health —* [bis hierher referiert der Autor; jetzt erhält die Rede individuelle Fugglestonsche Färbung]: *hoped she would recover by the next day — thought it might be only the fatigue of travelling — delicate constitution — nervous habit — quite a hot-house plant, and all that sort of thing* (GSk I 186, ebs. 197 f.).

Als Erzählungsform ist die dritte Person das Übliche; nur Gilbert Gurney trägt seine Geschichte selbst vor.

Subjektive Wirkungen begegnen in ziemlicher Fülle. Auch Hook liebt die redenden Namen: ein Barbier heisst Strop (GSk I 206), ein Anwalt Tapes (GSk II 254), adlige Herren heissen Sir Guy Claret, Lord Killmedead (Doubts and Fears 227). Alles Wichtige wird stark herausgehoben durch ankündigende Bemerkungen: 'es sollte sich bald etwas ereignen, was dazu bestimmt war . .' (GSk II 31), 'man konnte damals noch nicht ahnen, dass an demselben Tage Ereignisse auftreten würden, die . .' (ebd. I 247), oder der Schlusseffekt des nunmehr Folgenden wird bereits lange vorher angekündigt: *It was a short time after this, that Mr. Brag was called upon to perform a feat for the amusement of his aristocratic friends, which, however powerful the effect it actually did produce, terminated in a manner less agreeable to the actor than to the audience* (JBr 60).

Die Erzählungspausen werden oft betont. Die Erzählung beginnt mit einem allgemeinen Satz (PassPr 99, GG 94. 182), mit Mottos in der Art von Scott (PassPr, Mrt, Mxw, CWll), auch oft mitten im Gespräch (Mxw III 165, CWll 1, GSk I 290). Am Schluss stehen Regiebemerkungen (JBr 84, Mxw III 106. 228), Vordeutungen des Kommenden (GSk II 117, 185), Resumés des soeben Erzählten (JBr 238), starke Pointen (Mxw I 25. 48, GSk II 272), gelegentlich auch eine bedeutungsvolle kurze Parallelszene: wir haben Fannys Unglück gehört und sehen jetzt, dass es ihrem Geliebten Welsted ebenso traurig geht; beide denken an einander auf ihrem einsamen Lager (PassPr 249; ähnlich GSk II 300). Breite psychologische Erörterungen werden eingestreut, um die Situation auf dem Höhepunkte genau zu vergewärtigen (Mxw I 278. 314, II 86 ff.); der Autor bricht in sentimentale Begeisterung aus über das eben Erzählte (FFam 126), oder benutzt sein Thema zu langen sentimentalen (GSk II 118 ff) oder noch lieber moralisch-didaktischen Exkursen, und gern beginnt er einen neuen Abschnitt der Erzählung — auch ausserhalb der Kapitelpausen — mit einem allgemeinen Satz (FFam 134, GSk I 192, II 130 f., Mxw I 284). Häufig sind Regiebemerkungen: nicht nur in der einfachen Form, dass der Autor von einer Person oder Szene Abschied nimmt und zur nächsten übergeht (Mxw I 89), sondern auch in etwas fernerliegender Art: 'Crackenthorpe hat zu viel ausgeplaudert; es hat also keinen Zweck, wenn ich noch länger den Diskreten spiele; ich will dem Leser nunmehr alles enthüllen' (Mxw I 273); 'Edward liegt im Hinterhalt und späht nach seiner Schönen; es dauert zu lange, bis er wieder herauskommt; da wollen wir uns lieber nach den anderen umsehen' (ebd. I 287) — oder der Autor versichert, wie peinlich es ihm ist, von den Fehlern seines Helden so viel zu berichten (GSk I 168) u. dgl. Auch Kontrastwirkungen liebt er; nach starker tragischer Spannung folgt eine komische Entladung (Mxw I 77), statt eines grossen pathetischen Effektes, den der

Leser erwartete, folgt ein komischer (s. o. S. 256 f.), eine pathetische Handlung wird durch eine kleine humoristische Nebenaktion dauernd unterbrochen (s. o. S. 260).

Von allen diesen objektiven und subjektiven Wirkungen ist neu nur eine: die eigentümliche abrupte Diktion, die auch noch in der indirekten Rede durchschimmert. Sie zeigt uns Hook einmal nicht als Nachahmer, sondern wenigstens in einer Kleinigkeit als neuschaffenden Autor. Alles andere ist bei den für Hook in Betracht kommenden Vorbildern, Fielding, Smollett, Mrs. Radcliffe zu belegen, gewöhnlich bei ihnen allen gemeinsam. Sicher ist von diesen Beziehungen vor allem die Beeinflussung durch Fielding; nur bei diesem war eine ähnliche subjektive Färbung des Vortrags zu finden.

V.

1.

Typisch ist für Hook in allen Gattungen seiner Romane eine starke Didaxis; bei einem Schüler von Fielding und Smollett wirkt sie überraschend. Sie hilft die Handlung gestalten: nach einem Jugendleben voll dummer Streiche wird Gilbert Gurney endlich vernünftig; das ist Tradition vom Tom Jones und Peregrine Pickle her. Aber Hooks eigentliche Didaxis hat eine andere, eine sehr viel speziellere Note. Es erinnert an Miss Edgeworth, wenn fast jeder Roman eine ganz bestimmte Schwäche des Menschen behandelt und mit teilweise recht aufdringlicher Didaxis zeigt, wie gerade diese zu Falle kommt. Gervase Skinner ist ein lächerlicher Geizkragen und gerade dadurch wird er gestraft: weil er zu knickerig ist, um in einem anständigen Hotel abzusteigen, trifft er mit seiner Flamme von ehedem unter den peinlichsten Umständen wieder zusammen; weil er zu geizig war, seine Habe zu versichern, brennt sein Haus ab und er ist ruiniert. Maxwells Fehler ist der Hochmut. Seine Tochter Kate hat er Somerford nicht geben wollen, weil die Herkunft von dessen Mutter nicht ganz geklärt ist; er verheiratet sie

mit Apperton, und es stellt sich heraus, dass der Schwiegersohn selbst ein uneheliches Kind, Somerfords ganzer Stammbaum dagegen makellos ist. Solange Danvers, der Held der gleichnamigen Novelle, nach äusseren Ehren begierig ist, erlebt er eine Enttäuschung nach der anderen; glücklich wird er erst, als er zu verzichten gelernt hat. Manchmal ist diese Moral auch an den Haaren herbeigezogen: dass Caroline Crosby zur Ehebrecherin wurde, das ist angeblich die Folge einer verkehrten Erziehung, die das junge Mädchen ausserhalb aller Geselligkeit hat aufwachsen lassen (CWll I 349) — vorher ist dies Moment nie betont worden. Alle Romane sind ferner voll von didaktischen, oft recht platten Exkursen über die Unsittlichkeit des Walzers (CWll I 13), das Flirten in der Kirche und das törichte Aburteilen über die Leistung des Geistlichen (ebd. I 59. 73), über die Bankiers, die anderer Leute Geld verjubeln (GSk II 37), über die Habsucht des Menschen (Mxw II 44 f.) und den Egoismus, der doch schliesslich immer sein Ziel verfehlt (III 283). Und am Ende der Geschichte steht gern eine Schlussmoral: Maxwell hält eine höchst erbauliche Rede, nach der die ganzen Ereignisse des Romans angeblich zeigen, dass es eine Vorsehung und eine vergeltende Gerechtigkeit gibt; aus Passion und Principle soll der geehrte Leser die Lehre ziehen: *That which cannot be cured, must be endured*; the Friend of the Family bestätigt den alten Satz: es ist nicht alles Gold was glänzt. Das sind didaktische Effekte, wie sie sich gesuchter und unkünstlerischer kaum ersinnen lassen.

2.

Sehr viel Bedeutenderes hat Hook geleistet auf dem Gebiete der Satire, die sich ebenfalls in allen drei Gattungen zeigt. Im humoristischen Roman ist es Kleinbürgersatire: Wie die Kleinen den Grossen nachäffen und beglückt sind über das kleinste Zeichen der Anerkennung aus ihrem Munde, schildert Hook ganz in der Art Miss

Burneys: sein Jack Brag, die Romneys und Tickles (PassPr) sind vorzügliche Typen dieser Satire. Aber — und das ist ein Fortschritt, der Hook zum unmittelbaren Vorläufer von Dickens macht —: seine Satire hat eine starke gemütvolle Seite; er kann nicht nur spotten über die Verkehrtheiten der Kleinen; er kann auch mit ihnen lachen und fröhlich sein. Mit welch herzerfrischendem Humor ist die Gesellschaft bei den braven Palmers geschildert! (Mxw I 225 ff.): Was so ein Abend für Vorbereitungen erfordert! Da wird Papier ausgeschnitten, um die Lichte zu verzieren, da wird der Kronleuchter aus seiner Alltagsumhüllung geholt und geputzt, der Fisch eingekauft usw. Und welche tragischen Ereignisse schon längst bevor die Gäste kommen, die ganze Familie in Aufregung halten können: der Kamin in der guten Stube raucht; der Fisch ist zur Erde gefallen, die Köchin hat zu viel getrunken, und gerade mitten in den Vorbereitungen bricht ihre lange angesammelte Eifersucht gegen das Hausmädchen los, und ihre gemeinsame Liebe zum Grünkramhändler droht die ganze Gesellschaft zu verderben. Und ganz in der Art von Dickens' Sketches werden dann die peinlichen Zwischenfälle in der Gesellschaft erzählt: Teller werden zerschlagen, das Bier umgestossen, der Diener stolpert über die Beine eines Gastes, die Lampe tropft; dazu die kleinen faux pas des Abends: Mr. Crackenthorpe und Miss Engleheart reden über die Flatterhaftigkeit der Frauen und sind von dem interessanten Thema nicht wieder abzubringen zur immer wachsenden Verzweiflung der Wirtin, die sehr wohl weiss, wie peinlich sich eine der anwesenden Damen dadurch berührt fühlen muss.

Auch darin ist Hook ein Vorläufer von Dickens, dass er der Kleinbürgersatire von Miss Burney eine politische Spitze gibt. Die guten Leutchen sind gross in ihren Ansprüchen und klein in ihren Leistungen. Tickle (PassPr) redet viel von Freiheit und demokratischen Prinzipien, ist aber der schlimmste Tyrann in seiner Familie, und bei der Annäherung des ersten Aristokraten ist sein republika-

nischer Männerstolz verflogen. Und wenn die Kleinbürger sich in die Öffentlichkeit wagen, sind sie lächerlich eitel auf ihre eingebildeten Verdienste, von denen die übrige Welt nichts weiss. Gilbert Gurney nimmt Teil an einem Feste der *worshipful Guild of the Toothpickmakers*, auf dem der grosse Benjamin Hicks begeisterte Huldigungen seiner Verehrer mit schlecht verhüllter Eitelkeit entgegennimmt; — seine unsterblichen Verdienste bestehen darin, dass er einmal eine Laterne hat versetzen lassen (cap. IX). Es ist aber charakteristisch für Hook, dass er auch hier unter dem Lächerlichen gemütvolle, ja pathetische Töne findet. Es ist doch ein tragisches Geschick, das den braven Alderman Firkins mit einem Male zum Lord Mayor erhoben hat. Sehr hübsch wird die Freude und der Stolz der Familie geschildert, als der grosse Tag der Amtseinführung anbricht: die Welt scheint wie verwandelt und wie ein herrlicher Traum. Und nach einem Jahre ist alles wieder vorbei: Firkins sinkt in seine frühere Kleinheit zurück; seine Töchter haben mit Ministern getanzt, und jetzt werden sie von ihren früheren Verehrern nicht einmal mehr gegrüsst; sie haben vernünftige Heiratsmöglichkeiten abgelehnt und sind jetzt die Zielscheibe des Spottes (GG cap. XV, p. 273 ff.). Auch diese Szene atmet Dickens'schen Geist.

Neben Miss Burneys Kleinbürgersatire ist aber bei Hook auch vertreten die soziale Klassensatire von Mrs. Inchbald; auch auf diesem Gebiet ist er der Vorläufer eines Grösseren. Hook ist ein ausgesprochener Tory; aber gleich Mrs. Inchbald, die auf der Gegenseite stand, ist er nicht blind für die Schwächen seiner eigenen Partei: er verlangt von den Landlords humane Behandlung ihrer Pächter und ihrer Familien und ein einwandfreies, mit den politischen Grundsätzen harmonierendes Privatleben. So begegnet er seinem Landjunker Sir Oliver Freeman, dem Gegenkandidaten von Danvers in der gleichnamigen Novelle, mit vernichtender Satire: er ist ein Patriot, ein Freund der Katholikenemanzipation und der Abschaffung des

Sklavenhandels. Aber seinen Sohn hat er enterbt, weil er eine Katholikin geheiratet hat, und seine Frau misshandelt er. Er weint über die Not der Pächter, denkt aber nicht daran, seine Pachten herabzusetzen. Er hält zweimal täglich Hausandacht und hat ein uneheliches Kind mit der Frau eines Gutsnachbarn. Er arbeitet für die Verbesserung des Loses der Gefangenen und führt im Gefängnis seiner Grafschaft die Tretmühle ein. Er gibt Geld für die Opfer des irischen Aufstandes und sperrt arme Frauen rücksichtslos ein wegen Bettelei: er ist Vorsitzender einer Bibelgesellschaft und verführt seine Dienstmädchen (Danvers p. 53). Das ist im Lager der Aristokraten der Typus des puritanischen Heuchlers: sein Privatleben steht in scharfem Gegensatz zu seinen Prinzipien. Aber auf der Gegenseite sieht es auch nicht besser aus: ebensolche 'puritanischen Heuchler' sind die '*howling liberty boys*', die als Freiheitsfreunde posierenden Radikalen. Für Wohltaten haben sie im allgemeinen wenig Verständnis. Danvers sorgt in rührender Weise für die Armen: sie lohnen ihm damit, dass sie das Bier nicht stark genug finden, das er ihnen umsonst verteilt; sie klagen über die Suppe, die er ihnen gibt, und verbreiten das Gerücht, dass sie aus toten Hunden gekocht ist; Danvers ist nachsichtig gegen die Wilddiebe; die Folge davon ist, dass sie einen seiner Wildhüter erschiessen (S. 56). Die vornehmen Farnboroughs (PassPr) entlassen einen diebischen Diener, überliefern ihn aber nicht der Gerechtigkeit; dafür versucht er bei ihnen einzubrechen und setzt die gemeinsten Gerüchte über die Familie in die Welt. Kein vernünftiger Mensch glaubt daran, nur die wilden Demokraten nehmen jede Niederträchtigkeit begeistert für bare Münze.

Auch die alte ständische Satire des Abenteuerromans ist vertreten. Es war bereits die Rede von Ärzten, Advokaten, Kaufleuten, Schauspielern, Bedienten, unter denen Hook manch altes Motiv weiter verfolgt, manch neues gefunden hatte (S. 250 ff.). Auch hier aber benutzt er die traditionelle Satire zu politischen Wirkungen; vor

allem bei den Friedensrichtern. Ganz traditionell ist der Friedensrichter Sowerby im zweiten Kapitel von Merton, der mit seiner Schwerhörigkeit der ganzen Verhandlung hilflos gegenübersteht und infolgedessen seiner Tochter — vgl. Smollett; s. o. I 194 — die Leitung überlässt. An Fieldingsche Tradition knüpft ferner an der Richter mit den egoistischen Nebeninteressen (s. o. I 140. 194). Allerdings ist die Ausführung bedeutend gemildert und auch sonst eigenartig: der Friedensrichter älteren Schlages verurteilt ohne weiteres den Armen ohne Rücksicht auf Gerechtigkeit; der Richter Mertons lässt sich zwar auch durch Erwägungen ausserhalb seines Berufes lenken; aber es sind gerade die entgegengesetzten: Merton ist für schuldig erklärt worden, aber man hofft auf Gnade. Jedoch der Richter überlegt, dass es in der gegenwärtigen politischen Situation klüger ist und auch für seine eigene Laufbahn nur vorteilhaft sein kann, einmal einen vornehmen Mann die ganze Strenge des Gesetzes empfinden zu lassen (391 f.) und Merton wird nicht zur Begnadigung empfohlen.

Sehr originell ist dann die grosse Gerichtsszene im Gilbert Gurney (cap. VIII). Hier wird mit den alten Mitteln der ständischen Satire eine grosse Szene voll starker politischer Tendenz gestaltet. Der Richter ist zwar nicht ungerecht, aber faul und indolent — auch das fand sich schon bei Smollett; s. o. I 194 — die Geschworenen sind Kleinbürger, also unwissende Wichtigtuer: das Resultat ist eine Verhandlung, bei der mit sträflichem Leichtsinn über Menschenschicksale entschieden wird. Die Geschworenen sind unfähig, die Verhandlung zu verstehen und arbeiten daher nach einem bequemen Zickzacksystem, indem sie die Angeklagten abwechselnd für schuldig und nichtschuldig erklären; freigesprochen wird u.a. ein Taschendieb, bei dem siebzehn Taschenuhren, zweiunddreissig Taschentücher und fünf Schnupftabaksdosen gefunden worden sind! Ihr Obmann hält, bevor er den Wahrspruch mitteilt, eine flammende Rede über die Würde der Rechtsprechung, die schliesslich endet in einer Beschwerde über

einen rauchenden Ofen im Beratungszimmer; der Richter schläft dabei sanft ein, er kann seine Notizen nicht entziffern und donnert einen Angeklagten an, in der Meinung, man habe ihn schuldig gesprochen, während er im Gegenteil frei gekommen ist, und als die Nachricht ins Gerichtszimmer dringt, das Essen sei fertig — der Gefängnisgeistliche wird aus der Sitzung geholt, um den Salat zu machen — werden mit sträflicher Leichtfertigkeit die Sachen zu Ende gehastet; während des Essens wird dann das Strafmass festgestellt unter fröhlichen Scherzen und gleichgiltigen Bemerkungen über Speisen und Getränke: wegen des Diebstahls zweier Brote sieben Jahre Gefängnis, wegen Vergiftung einer ganzen Familie ein Monat usw. Am Schluss wird Gilbert zu einer Hinrichtung freundlichst eingeladen: *we hang at eight, breakfast at nine.*

Ähnliche Gerichtsszenen begegnen im Merton. Hier benutzt Hook Smolletts Motiv von den rabulistischen Advokaten (s. o. I 193) zu starken Wirkungen. Eine arme Frau wird beschuldigt, ein Stück Fleisch gestohlen zu haben; nach vierstündiger Verhandlung ist ihre Schuld bewiesen; sie wird aber freigesprochen, weil die Anklage auf *mutton* lautete, das corpus delicti sich aber als *lamb* erweist (388). Oder dies satirische Motiv wird verbunden mit dem Handlungsmotiv von der Verurteilung des Unschuldigen und daraus ergibt sich eine Verhandlung, bei der die Frage nach Recht oder Unrecht kaum gestreift wird, sondern wo es sich um ein Duell zweier Parteien handelt, bei dem der geschickteste Wortverdreher siegt. Mertons Ehescheidungsprozess kommt zur Verhandlung (cap. X); der Leser hofft, dass der Held von seiner ungetreuen Gattin befreit werden wird Aber auch Mertons Anwalt denkt nicht daran, bloss die Tatsachen wirken zu lassen; auch er ergeht sich in wilden Übertreibungen. Er spricht von dem Gegner seines Klienten als von dem '*politic crocodile coming . . . to snatch away his blooming prey . . .*'; damit macht er Eindruck: '*the jury trembled, the foreman's hair actually uncurled itself, and the learned*

chief Justice blew his nose twice at its conclusion. Jedoch die Gegenpartei verdreht alles; Merton verliert seinen Prozess. Mit Entsetzen sieht er dann, wie wenig den Anwälten das Schicksal ihrer Mandanten zu Herzen geht, wie sein Verteidiger mit dem der anderen Partei freundschaftlich in denselben Wagen steigt und die Gegner gemütlich zusammen Abendbrot essen. Fast all diese Momente von Hooks Darstellung werden dann in dem Prozess Pickwick contra Bardell zu ungleich bedeutenderer Wirkung verwendet.

3.

Zu den markantesten Zügen von Hooks Kunst gehört sein Humor, der in allen Romanen zur Geltung kommt. Gilbert Gurney und Jack Brag sind voll von komischen Situationen und Charakteren, und auch von seinen tragischen Romanen gilt dasselbe. Im Merton tritt die Komik ein wenig, aber doch nur relativ zurück; aber auch der Sensationsroman, der bei Walpole und bei Mrs. Radcliffe absolut humorlos war, ist beim Übertritt in die bürgerliche Sphäre mit reichen komischen Wirkungen ausgestattet worden. Man sieht, wie sehr Hook bei aller Aufnahmefähigkeit für fremde Einflüsse doch wesentlich in Fieldings und Smolletts Tradition wurzelt. Und das ist bedeutsam; durch das Vorwiegen des komischen Elementes sind seine Romane zur Vorstufe der Kunst von Dickens geworden, die bei aller pathetischen Tragik doch niemals der humoristischen Wirkungen ermangelt.

Auch Hooks Humor arbeitet viel mit traditionellen Elementen. Wir haben *a*) zunächst Situationskomik mit gelegentlich gröberen, aber doch meist gegenüber Fielding und Smollett stark gemilderten Effekten. Z. B. Gegensatz zwischen der Handlung und ihren Begleiterscheinungen: Gilbert Gurney verlobt sich endlich unter dem Einfluss des Alkohols. Grosse sentimentale Szene; der glückliche Bräutigam kann kaum mehr stehen und sieht seine Braut doppelt. Als er auf die Strasse

kommt, fällt er halbtot nieder (cap XVI). Gervase Skinners Brautfahrt steht unter einem ähnlich ungünstigen Stern. Unmittelbar vorher haben sie ihn aus Versehen ins Irrenhaus gesteckt, und er hat sich gräuliches Zahnweh geholt; mit kurz geschorenem Haar und dicker Backe, dazu völlig verschlafen, sieht der Bräutigam wenig poetisch aus (II 189. 195). Oder viel Lärm um nichts: Gilbert Gurney hat ein Duell (cap. X). Es endet nicht gerade sehr aufregend: er schiesst sich in die Hose; weiteres Unglück verhindert die Polizei. Zu Charakterwirkungen ist das Motiv verwendet, wenn die Schauspieler sich über Kleinigkeiten gewaltig aufregen und begeistern; auch die grossartige Wichtigtuerei der Kleinbürger gehört hierher (s. S. 263 f.). Ähnlich die peinliche Situation. Jack Brag befindet sich mit einem Male in der Gesellschaft beider Damen, denen er Heiratsanträge gemacht hat; und alles kommt an den Tag (cap. X) — und ähnlich geht es dem unverbesserlichen Renommisten oft. Oder Bramley befindet sich in einem Gasthof in custodia honesta. Da entdeckt ihn Humbug und lädt ihn mit peinlicher Zudringlichkeit zum Balle ein und kann gar nicht verstehen, dass Bramley immer wieder ablehnt, und dass ein vulgäres Individuum (der Büttel) nicht von seiner Seite weichen will (FFam 188 ff.). Oder die peinliche Überraschung ist auf beiden Seiten gleich gross, wenn auf Grund einer Heiratsanzeige Jack Brag — seine Mutter trifft, die zu gleichem Zwecke erschienen ist (cap. VI, s. o. S. 238). Gern verwendet Hook das Motiv in der Fassung, dass der Held mit einer Dame in einer an und für sich sehr harmlosen Situation sich befindet, die dann von den Hinzukommenden in peinlichster Weise gedeutet wird: Merton und die Dame im Hyde Park (279), noch stärker Gervase Skinner, der mit einem Male die ohnmächtige Mrs. Fuggleston in den Armen hält (II 236 f.) — man denkt an Smollett (vgl. I 174) und an Pickwicks folgenschweres Abenteuer mit der Witwe Bardell. Gern gebraucht Hook das Komödienmotiv der Personenverwechslung: Edward Maxwell schreibt einen Liebesbrief

an seine schöne Unbekannte und erhält eine begeisterte Antwort in fürchterlichem Englisch (Motiv: komischer Brief) von einem Dienstmädchen, dessen Namen er auf Grund falscher Indizien auf die Adresse gesetzt hatte (I cap. V). Merton wird — anscheinend — von seiner Geliebten zum Stelldichein gerufen und findet — eine ältliche Kokette, die mit unwillkommener Zärtlichkeit nicht kargt (249); das Stelldichein mit der falschen Dame fand sich bereits bei Smollett (s. o. I 201). Gervase Skinner wird aus Versehen ins Irrenhaus gesperrt, und alles was er sagt, trägt nur dazu bei, den Irrtum bei seinen Peinigern zu vermehren (II 142ff); dies Motiv des durchgeführten Missverständnisses finden wir bei Hook auch sonst.

β) Auch Charakterhumor ist bei ihm reich vertreten. Einige sonst beliebte und künstlerisch schwieriger zu behandelnde Typen fehlen allerdings. Wir haben keine seltsamen Helden in Cervantes' Art, auch die gutmütigen Egoisten sind spärlich: Godfrey Moss, Danvers sen., ein wenig auch Rodney, gehören hierher. Scotts Charaktermotiv, dass der menschliche Egoismus sich unter den seltsamsten Verkleidungen zeigt, begegnet hier und da einmal in origineller Umbildung: die Liebe ist es, die gelegentlich hübsche Masken vornimmt: *Apperton, having taken a private leave of his betrothed in the back drawing room, where he went to look for something which he had not left there and whither she followed him, to assist in a pursuit which she knew went for nothing* . . . (Mxw I 78 f.)

Die grosse Mehrzahl von Hooks komischen Charakteren und Charaktermotiven ist jedoch anderer Art. Sie gehören ganz überwiegend zu zwei alten und leicht zu behandelnden Typen: Zunächst die naiv-einseitigen: da ist der Pantoffelheld (S. 249), der schrullige Junggeselle (S. 246), der Henker mit dem Berufstick (S. 253); auch die hypochondrischen Crosbys (CWII) schliessen sich an, die stets die Medizinflasche schwingen, usw. Wesentlich neu (über die Vorstufen vgl. S. 243. 249) ist von all diesen Typen nur der komische Picaro: Daly, Brag — ähnlich Gilbert Gurney —,

der Mann mit dem ungeheuren Egoismus, der in seiner Frechheit verblüffend wirkt, immer wieder hereinfällt und sich doch nie abschrecken lässt, und der in seiner ruhigen Konsequenz des Charakters den Gedanken an etwas moralisch Hässliches gar nicht aufkommen lässt. Tradition der Fieldingschen Schule ist es auch, dass diese Menschen sich immer wieder mit derselben Charaktereigenschaft produzieren (vgl. I 149. 215). Fuggleston zitiert Shakespeare, Skinner knausert aus Prinzip, Godfrey Moss zieht immer wieder ein Gespräch aus höheren Regionen in die Sphäre von *brandy-and-water* herab, hängt stets aufs Neue an bedeutsame Wörter seine familiäre Endung (*eggums* usw.), entdeckt immer wieder das *six-and-eight-penny*-Motiv in den Handlungen eines Menschen — Brag endet seine Reden stets mit *no mistake* und sein Schwager Salmon mit *'d'ye twig?'* [= verstehen]). Einige Nebencharaktere haben sogar kaum etwas anderes zu tun, als immer wieder dieselbe Melodie vorzutragen: Mr. Peckover zitiert die Meinung seiner Frau Gemahlin und wird zu einem Schlusseffekt in dieser typischen Art zuletzt noch einmal auf die Bühne gebracht, Mark Terringtons (GSk) Stiefeln knarren, Lord Shillito erzählt eine konfuse Geschichte ohne Pointe, Lord Hillingdon vergisst jeden Augenblick den Namen des niedrigen Sterblichen, von dem er zu sprechen geruht (Mxw II 208 ff.), ebenso Lady Almeria in der Novelle Doubts and Fears (223 ff.), Miss Leech ist stets das Echo der Worte ihrer Patrone (ebd. 274 u. oft) und Mr. Grojan (ebd.) korrigiert stets mit unermüdlichem Fleiss; ausserdem hat er die Funktion, Abstraktes konkret zu verstehen, *male* als *mail* aufzufassen, einer Dame, die als *toadeater* bezeichnet wird, eine besondere Vorliebe für gebratene Kröten zuzutrauen (226 230), und drittens, überall korrekt zu sein. Dieser Wiederholungstrick wird dann weiter auf formelhafte Bezeichnungen derselben Person ausgedehnt: *Gervase Skinner of Bagsden Parva in the County of Somerset, Esquire*, so wird der Held des Romans bis zum Überdruss oft bezeichnet (I 168, II 101. 189 usw.), und ähnlich

figuriert in der Novelle The Sutherlands ein Herr, der kaum anders genannt wird als *the tall gentleman in the stockinet pantaloons* (S. 8. 26. 27. 30. 33); — all das hat dann auch Dickens oft bis zum Übermass nachgeahmt. Auch hierin ist er Hook gefolgt, dass er solche formelhaften Wiederholungen gelegentlich zu bedeutsamen Wirkungen benutzt (wie es hier und da schon Fielding tat, vgl I 149 u.): als Somerford und Kate nun glücklich vereinigt sind, da lässt Godfrey Moss seiner überquellenden Freude freien Lauf, indem er sich einen besonders steifen Grog kredenzt.

Die zweite Gruppe von Hooks komischen Charakteren sind die widerspruchsvollen, mit dem starken Kontrast zwischen Schein und Sein: die ältlichen Damen gehen auf Liebschaften aus (S. 248) oder sind sentimental, während ihre Töchter materialistisch sind (S. 249), die Politiker mit den grossartigen Parteiprogrammen sind rohe Egoisten (S. 268), Richter, Geschworene und Anwälte, die Vertreter der Gerechtigkeit, sind entweder habsüchtig oder dumm, faul und in jedem Falle unfähig (S. 268 ff.). Auf diesem Gebiete zeigt Hook, entsprechend dem ganzen Zuge seines Humors, der gern mit starken Effekten arbeitet, eine Vorliebe für übertrieben groteske Wirkungen, die seiner Darstellung jede Naturwahrheit nimmt. Auch der wildeste Radikale wird nicht behaupten wollen, dass jemals eine englische Gerichtsverhandlung annähernd so verlaufen wäre, wie Hook sie im Gilbert Gurney schildert. Dieser groteske Humor zeigt deutlich, dass Smollett sein literarischer Ahnherr ist. Wohl hat die Entwicklung des Geschmackes die gröbsten Smollettschen Effekte unmöglich gemacht — Menschen, die sich gegenseitig bespeien, sind im Roman des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr recht möglich —; aber auf dem Gebiet der Charaktersituationen mit politischer Färbung, wo noch keine Tradition ihn bindet, findet Hook die Möglichkeit, seinem Hang zur derben Karikatur freien Lauf zu lassen.

γ) Gelegentlich — aber im allgemeinen doch selten —

finden wir auch traditionelle Elemente subjektiven Humors. Verschiebung der Qualität ist es, wenn nichtssagende Namen informatorisch wirken müssen (s. S. 262). Oder Verschiebung der Quantität, wenn der Liebhaber Emma Grays vorgestellt wird — er ist weder adlig noch reich, weder Soldat noch Seemann —, und diese einfache Aussage dazu benutzt wird, um dichterischen Stil zu parodieren: *He that had won her affections and who was himself devoted to her charms, boasted no noble blood and no teeming coffers. His young heart leaped not at the trumpet's sound, nor answered to the boatswain's shrill call* . . (GSk I 191 f.). Etwas ähnliches ist es, wenn in der Novelle 'The Sutherlands' der Held zu der Dame seines Herzens eilt und dies mit komisch-pathetischer Inversion und heroischer Wortwahl erzählt wird: *Long and arduous were the operations of James's toilet; . . . Away to Portland place did my hero forthwith betake himself; . . . now was it, that J. felt mightily embarrassed . . . now did he rejoice* usw. (34 f.). Oder wenn — Dickens hat das komische Motiv nachgeahmt — Edward Maxwell, der seine Geliebte bis nach Bermondsey verfolgt, geschildert wird als grosser Entdecker, als neuer Parry, Cook oder Columbus, oder wenn die recht prosaische Tatsache, dass er ein paar Bäcker und Bier tragende Jungen ausfragt, heroisch umkleidet wird: *He collected his information respecting the captain's dwelling from sundry small boys bearing beer pots in wooden cases, after the fashion of those parts and of certain of the natives habituated to the making and selling of bread* . . . (II 23). — Kurz zu nennen ist hier noch Hooks Vorliebe für Wortspiele, die sich schon bei Sterne gelegentlich fanden, die hier aber zu einem Hauptmittel des subjektiven Humors erhoben sind.

4.

Die Tragik und das Pathos sind nicht eigentlich Hooks Stärke. Wo er z. B. die Geschichte vom unschuldig gehenkten und schliesslich rehabilitierten Hanningham er-

zählt, die doch zur Beschreibung der tragischsten Situationen Anlass gibt, rückt er diese in den Hintergrund und lässt sie nur in Form von Enthüllungen gelegentlich hervortreten; die eigentliche Geschichte bilden die Erlebnisse der Familie Maxwell, in der Godfrey Moss, der Humorist, und Apperton, der knauserige Börsenmakler, für Komik sorgen. Aber doch liebt er die Tragik. Eine seiner Novellen, Martha the Gypsy, ist rein tragisch-pathetisch gehalten: die Zigeunerin wirkt hinter der Szene als dämonische Regiefigur und erscheint dreimal dem Mr. Harding, der ihr ein Almosen verweigert hat. Jedesmal ist es ein bedeutungsvoll tragischer Moment. Das erste Mal gehen seine Pferde durch; seine Tochter wird krank vor Schreck, er selbst ist schwer verletzt; das zweite Mal stirbt sein Kind, das dritte Mal er selbst. Kleine geisterhafte Effekte, die sonst bei Hook fehlen, treten hier auf: nach 12 Uhr grosser Lärm im Hause; die Türen fliegen auf; draussen steht das furchtbare Weib. Sonst beschränkt sich seine Tragik auf wenige Motive. Da ist zunächst Richardsons Thema vom armen, um seine Liebe betrogenen Mädchen: Lady Emily Lessingham, Kate Maxwell, Fanny Rodney; einmal, bei Lady Emily, führt das Motiv zu einer pathetischen Sterbeszene, die sich sonst auch in der Zigeunernovelle findet. Ferner behandelt Hook das Thema vom gehetzten Menschenkind, das Godwin und Mrs. Radcliffe eingeführt hatten. Hier hat er auch Neues gesehen: Er schildert die — aller Erwartung nach — letzten Augenblicke des zum Tode Verurteilten (vgl. Lewis oben I 332). Der letzte Tag bricht an. Draussen heller Sonnenschein; fröhlich singen die Vögel. Der Verurteilte denkt an sein letztes Stündlein und sein Grab. Selbstmordversuch. Besuch des Geistlichen. Als er am Abend allein ist, ziehen die Bilder seines vergangenen Lebens an ihm wieder vorüber. Kurzer fieberhafter Schlaf. Schliesser und Geistlicher treten ein. Andächtiges Gebet; das Armesünderglöcklein läutet (Mrt cap. XIII). Draussen eine erregte Menge, die in gemeinen Worten darüber schimpft, dass

die Sache so lange dauert. Ankunft auf dem Schafott: die Schlinge wird befestigt. — Begnadigung (ebd. XIV). Dasselbe Thema hat später Dickens glänzend bewältigt.

Hook liebt es, das Pathos stark zu unterstreichen. Wenn ein Lebemann im Duell erschossen wird, klagt er eindringlich über das harte Los, das den stolzen Aristokraten in der Blüte seiner Sünden hinweggerafft hat (Mrt 260); kommt er in ein Gefängnis, so moralisiert er über die Mutter, die ihr Kind erzogen und sich daran gefreut hat — und welches Ende! (Mxw III 193). Das Geschick seiner Toren wie Skinner, Daly und Brag, die sich durch eigene Schuld ins Unglück stürzen, begleitet er mit langatmigen ethischen Reflexionen; über das endlich erlangte Liebesglück seiner Helden ergeht er sich in ähnlich reichlichen Ergüssen. Dies Pathos hat wenig Überzeugendes. Auch wenn wir nicht wüssten, dass Hook weit davon entfernt war, in seinem bürgerlichen Leben die Tugenden zu üben, die er mit aufdringlicher Didaxis seinen Lesern empfiehlt, so würde sein Pathos doch einen hohlen Klang behalten. Es ist zu häufig und zu breit, und man wird den Gedanken nicht los, dass es ein blosses effektvolles Kunstmittel ist: das erinnert, wenn auch die Wirkungen im einzelnen anders sind, doch an Sternes gesuchte Sentimentalität. Es ist ein verblüffender Effekt, wenn eine Geschichte wie Passion and Principle oder Merton, bei der alles darauf angelegt ist, dass Held und Heldin sich schliesslich doch noch finden, mit einem Male tragisch endet. Und deutlich dient im Maxwell die ganze pathetische Hanninghamgeschichte nur dazu, der Komik der eigentlichen Haupthandlung zur Folie zu dienen, für eine komische Geschichte starke Spannungen zu schaffen; das Pathos ist hier wesentlich nur Kompositionsmittel. Ebenso im Gilbert Gurney. Hier hat des Helden Freund Daly ein seltsames Abenteuer (cap. V). Er kommt in ein Wirtshaus: die Wirtin macht zuerst Schwierigkeiten; schliesslich lässt sie ihn in ein Zimmer mit zwei Betten; in dem einen ruht eine kranke Dame: Daly muss feierlich versprechen, dass

er sich korrekt benehmen will. Zuletzt wird die Sehnsucht nach einem galanten Abenteuer doch übermächtig in ihm — das führt zu einem grossen Skandal und zu der Entdeckung, dass er mit einer Toten das Zimmer geteilt hat! Das stärkste Pathos des Grausens dient deutlich dem Zweck, die Komik des Romans zu unterbrechen. Oder aus dem — hier stark sentimental gefärbten — Pathos lassen sich ein andermal auch didaktische Wirkungen gewinnen, die in so wenig moralischen Romanen wie Jack Brag und Gilbert Gurney sonst schwer zu erzielen sind. Mitten in seinen Lebemannsabenteuern erfährt Gilbert Gurney, dass seine schwer kranke Mutter nach ihm verlangt: in Nacht und Nebel reitet er an ihr Sterbelager, von Gewissensbissen gepeinigt; immer stärker wird die Spannung, ob er sie noch lebend antreffen wird; er erreicht sein Ziel — sie ist tot; sie hat angstvoll nach ihm ausgeschaut, während er am Spieltisch sein Geld vergeudete (cap. VI). Oder Jack Brag hat das Verhältnis zu seiner edlen Kusine in schnödester Weise gelöst, weil sie ihm nicht reich genug ist; sie härmt sich ab in stillem Kummer; sie ist die einzige Stütze ihrer schwer kranken und in bitterster Armut dahinsiechenden Mutter, bis sie einen edlen Mann findet, der ihr Schicksal wendet; die Tugend wird also belohnt, während der böse Picaro scheitert. Aber auch der Ausgang der Hauptgeschichte erhält eine Wendung zu sentimentaler Didaxis. Am Schlusse findet Brag, nachdem alle seine ehrgeizigen Schwindelmanöver gescheitert sind, Zuflucht und Rettung bei seiner einfachen Mutter, und mit einem Male erscheint diese törichte Kleinbürgerfrau, über deren Unverstand wir so oft gelacht haben, doch als die einzige menschliche Seele, die Mitgefühl mit dem armen verbummelten Sohne zeigt. Derselbe moralisch-sentimentale Ausklang findet sich am Ende des Gilbert Gurney. Der Held ist von dem Pfarrer Wells mit den gröbsten Mitteln zum Verlobten seiner Tochter eingefangen worden. Mit recht gemischten Gefühlen wacht der neue Bräutigam aus seinem Katzenjammer auf, aber nun beginnt der Umschlag:

Harriett macht allmählich einen so tiefen Eindruck auf ihn, dass er ohne sie nicht mehr leben kann; als nun die Eltern mit einem Male — weil er mit Harriett nach Indien auswandern will — ihre Einwilligung zurückziehen, wird die burleske Situation mehr und mehr sentimental, sogar hochpathetisch, und schliesslich wendet sich das Schicksal noch so, dass alles glücklich endet (cap. XVI—XIX). Das sind hübsche Schlusseffekte, die eines Dickens würdig wären; aber man muss doch an der Echtheit dieser Empfindungen zweifeln, wenn an anderen Stellen der äussere Kompositionseffekt klar auf der Hand liegt. Charakteristisch ist folgendes Beispiel: Ein Lebemann entführt seine Geliebte bei Nacht und Nebel; am Morgen sieht er zu seinem Entsetzen, dass sie, seitdem er sie zum letzten Male sah, ein Auge und ein Bein eingebüsst hat! Der Vater erscheint und macht ihm eine gewaltige Szene; er hofft noch mit Anstand aus der scheusslichen Situation herauszukommen (scheinbare Wendung zu seinen Gunsten); aber (Gegenwendung) der Vater besteht auf sofortiger Heirat, und so ist er denn vermählt mit einer abstossenden und dabei noch unglaublich eitlen Ruine (GG cap. XIII). Oder noch deutlicher: Mertons Gegner Felton hat ein armes Mädchen, Mary Graham, die Tochter eines ehrbaren Bauern, verführt; ein tragisches Geschick waltete über dem armen Geschöpf: sie hat eine Erziehung erhalten, die sie über ihren Stand heraushebt und eine eheliche Verbindung mit dem vornehmen Mann nicht unmöglich erscheinen liess (cap. III). Wir sehen Mary dann wieder in tiefstem Elend auf dem Pflaster Londons (cap. IX); aber — der Roman ist tragisch; die Kontrastepisode muss also komisch oder wenigstens satirisch wirken —: sie ist zu vernünftig, um dem toten Liebhaber (Felton ist im Duell gefallen) ewig nachzutrauern, und fängt eine neue Liebschaft an. Am deutlichsten vielleicht in der Novelle Danvers. Hier gehen komische und pathetische, ja tragische Züge beständig durcheinander. Der verrückte alte Junggeselle Danvers sen. sendet seinem Neffen als Zeichen seiner Liebe einige seiner Haustiere

zur freundlichen Aufbewahrung, nämlich ein paar afrikanische Riesenvögel und — eine Klapperschlange! Zuerst entwickeln sich aus der Situation allerhand komische Szenen; dann aber eine starke tragische Spannung; nur im letzten Augenblicke gelingt es der Mutter, ihr kleines Mädchen vor dem tödlichen Schlangenbiss zu bewahren, und vor Schreck bringt sie bald darauf statt des lang ersehnten Stammhalters einen toten Knaben zur Welt (S. 10 ff.). Ähnlich geht es lange Zeit weiter, bis schliesslich aus der Komik ganz didaktisches Pathos wird. — Ein solches Pathos, das nur Effekte schaffen soll, ist keine Kunst mehr.

Wenn nun aber Hook, der seiner ganzen Anlage nach wesentlich zur Pflege des Komischen gedrängt wurde, doch immer wieder versucht, tragische Szenen zu schaffen, so kann der Grund nur darin liegen, dass ein solches Unternehmen Erfolg beim Publikum versprach. Man freute sich noch in den zwanziger Jahren an Smolletts starker Komik, man liess sich begeistern durch Richardsons gefühlsseliges Pathos und empfand ein angenehmes Gruseln bei Mrs. Radcliffes Sensationsroman. Wie gross musste erst der Erfolg eines Autors sein, der imstande war, die Wirkungen all dieser drei Gattungen in einer einzigen zu vereinen! Walter Scott hatte es getan: da konnte man herzhaft lachen über Caleb Balderstone, konnte weinen über Lucy Ashtons Geschick und sich ängsten lassen durch die Erscheinung der alten Alice. Aber mit Scott zu wetteifern, dazu gehörte Scotts geniale Kunst, das Kleine in grösstem welthistorischen Zusammenhang zu schauen. Danach hat Hook nicht gestrebt; sein wesentlich komisches Talent hätte auch mit Englands Vorzeit kaum etwas anzufangen gewusst. Aber es drängte ihn danach, in dem bescheideneren Rahmen der alten Gattungen möglichst dasselbe zu erzielen, Komik und Pathos und Sentimentalität in derselben Geschichte zu vereinigen. Dabei hat er einen gewissen literarischen Fortschritt erzielt. Er hat die alten Gattungen bedeutsam fortgeführt. Aus dem Abenteuer-

roman schälte er die komischen Elemente heraus, die ihm besonders lagen, und vereinigte sie mit einer starken Dosis Didaxis und Sentimentalität, die gelegentlich pathetisch, ja grausig wird; den Sensationsroman übersetzte er ins Bürgerliche und fügte so viel Komik hinzu, dass diese das Tragische fast überwucherte; mit anderen Worten, er schuf einen komischen Roman mit einem sensationell-pathetischen Hintergrund, und dieselbe Gattung entstand, wenn er dem alten Abenteuerroman einen tragischen Schluss gibt, wobei dann alle möglichen Verbindungen von Komik und Tragik entstehen: Komik mit etwas Tragik in der Nebenhandlung (FFam), Komik, die allmählich in Tragik übergeht (PassPr, CWll), und Tragik, die nur hier und da mit Komik untermischt ist (Mrt). Das gibt diesem Manne, der sonst kein grosser Meister war, doch eine gewisse Stellung in der Literaturgeschichte. Der Roman, der bisher mit ziemlich konventionellen Typen des Grundplans arbeitet, erhält durch Hook eine Freiheit, die für eigentlich jede Mischung von Komik und Tragik Raum schafft, auch ohne dass er Walter Scotts welthistorischen Hintergrund anzunehmen brauchte. Und das macht Hook zum Vorläufer von Dickens. Im speziellen Sinne hat Dickens den komischen Roman mit pathetischen Seitenwirkungen weiter gepflegt, wie Hook ihn begründet hat; die Pickwick Papers sind nicht nur voll von kleinen Einzelmotiven Hooks, sondern sie sind als Gattung zum grossen Teil — es spielen allerdings auch noch andere Momente herein — eine Fortsetzung des Romantyps von Gilbert Gurney, Jack Brag und Gervase Skinner. Im weiteren Sinne ist dann Dickens der Schüler von Hook, indem er im bürgerlichen Roman Komik, Pathos, Grausen und Sentimentalität vereinigt, indem er — freilich mit ungleich höherer Kunst — in der Sphäre des Gewöhnlichen dieselbe Totalität an seelischen Wirkungen erreicht, die Scott in welthistorischem Rahmen dem englischen Roman gegeben hatte (vgl. S. 231).

Marryat.

Auch Frederick Marryat[82]) interessiert uns hier nicht, weil er zu den Grossen der Literaturgeschichte gehörte, sondern im Gegenteil, weil er keinen anderen Ehrgeiz hat, als sich einen finanziell verwertbaren Namen zu machen, und weil er darum deutlich den Zeitgeschmack widerspiegelt. Sein eigentliches Talent weist ihn in die Bahnen Smolletts. Da ist er am glücklichsten und erfolgreichsten, wo er Szenen voll grotesken Humors schildern kann, wo er sich an einem armen Seekadetten freut, der in den Löwenkäfig gesperrt ist, oder an den mannigfachen peinlichen Situationen, in die den Neuling seine Unerfahrenheit bringt. Marryat ist dann weiter ein wagemutiger Abenteurer wie Defoe, dem das Herz höher schlägt, wenn der Sturm bläst und die feindlichen Kanonen dröhnen. Aber er hat auch Szenen geschrieben voll sensationeller Aufregung, die dem Leser, der Mrs. Radcliffe noch nicht kennt, das Gruseln beibringen können; er überrascht durch seltsame humoristische und sentimentale Effekte, wie sie Sterne nicht wirkungsvoller geben könnte. Er ist zunächst der in England so häufige *matter-of-fact*-Mensch mit seinem rohen Geschmack, der unangenehm materiellen Ader, der blinden Anbetung des Erfolgs, der sklavischen Verehrung von allem was reich ist und adlig, dazu mit einer oft plumpen und taktlosen Schroffheit im Betonen des eigenen Persönlichkeitswertes — ganz der Typus, der die antienglische Stimmung des Kontinentes und die oft so scheue Zurückhaltung des englischen Geistesaristokraten verständlich macht. Aber auch das gehört zu jenem Typus, dass er sich gelegentlich anders geben kann, dass er hohe Moral predigt und geheime Kräfte des Gemütes bei ihm mit einem Male überraschend zur Entfaltung kommen — nicht gerade aus Heuchelei, wie der Kontinentale meint; dazu würde ihm schon die dauernde Anpassungsfähigkeit fehlen; aber wo materieller Erfolg winkt, entfalten sich

plötzlich Geisteskräfte, die sonst geschlummert haben, und sie wirken gerade deshalb bis zu einem gewissen Grade überzeugend, weil sie gewisse Berührungspunkte haben mit wirklichem Gefühl. Im grossen und ganzen ist Marryat als künstlerische Persönlichkeit ohne starke persönliche Note wie Hook und darum ein ausgezeichneter Gradmesser für den Zeitgeschmack. Marryat ist ehrlicher und gröber als jener, er wirkt noch mehr als Hook lieber durch groteske Situationskomik als durch Charakterschilderung: die didaktische Maske steht ihm noch schlechter zu Gesicht; er denkt weniger an politische Satire als an humoristische Erfassung der Wirklichkeit; aber die Signatur der Zeit findet sich auch bei ihm: dieselbe Neigung zur Universalität der Wirkungen, zu derber Komik, gewaltigem, oft düster verstiegenem Pathos mit einzelnen sentimentalen Effekten; auch er ist ein Vorläufer von Dickens geworden.

Von seinen zahlreichen Werken sind hier berücksichtigt fast alle Romane, die vor dem Auftreten des neuen Typus bei Dickens geschrieben sind: The King's Own (1830), Peter Simple (1834), Jacob Faithful (1834), Midshipman Easy (1836), Japhet in Search of a Father (1836), Snarleyyow (1837), ausserdem Percival Keene (1842) und als Vertreter besonderer Typen Valerie (gedruckt 1849) und The Settlers in Canada (1844).

I.

Der Grundplan seiner Romane zeigt eine überraschende Vielseitigkeit. Marryat bleibt meistens in den Bahnen des alten Abenteuerromans; zu dieser Hauptkategorie (A) gehören eigentlich alle seiner bekannteren Werke: The King's Own, Peter Simple, Faithful, Easy; eine besondere Abart bildet Japhet. Aber daneben pflegt er den Familienroman (B: Valerie) und ebenso (C) die kulturhistorische Darstellung in Scotts Art (Snarleyyow): schliesslich ist er auch der Schöpfer eines neuen, direkt aus der Wirklichkeit genommenen Romantypus (D) in The Settlers in Canada.

A.

Für die meisten seiner Romane ist Smollett das deutliche Vorbild. Das Komische ist stärker betont als bei jenem, jedoch längst nicht so wie bei Hook; mindestens die gleiche Rolle spielen spannende Abenteuer, Kriegs- und Seegefahren, ethnographische Beschreibungen fremder Gegenden. Hook hat aus der Smollettschen Gattung den komischen Roman geschaffen, Marryat hat ein Moment darin, die seltsamen Erlebnisse auf See, besonders betont und den Seeroman zur selbständigen Kunstform erhoben. Er arbeitet dabei überwiegend in direkter Anlehnung an Smollett. Er bleibt sein Schüler darin, dass bei ihm das Konstruktionsmotiv von der Liebe des Helden zwar vorkommt, aber keine wesentliche Rolle spielt; ganz in der Art des Roderick Random — im Gegensatz zu Peregrine Pickle — tritt das Liebesmotiv fast stets erst im zweiten Teil der Geschichte hervor; das alte Motiv von der Lebensrettung durch den Geliebten begegnet dabei öfters (PK, PS, ME), gelegentlich auch mit Scotts Umkehrung: die Geliebte hilft dem Helden zur Flucht (PS) oder befreit ihn aus schlimmster Gefahr (KO).

Daneben finden sich auch andere Konstruktionsmotive: 1) wie Peregrine Pickle, so werden auch Easy und Faithful durch das Leben erzogen. Aber wie äusserlich ist das Motiv der Handlung aufgezwängt! Die Erziehung Easys besteht darin, dass er aus seinem Vaterhause verrückte Gleichheitsideen mitgebracht hat und im strammen Dienst Seiner Majestät davon geheilt wird: ein hübsches Motiv, das aber nur hier und da einmal angeschlagen wird, einzig zu Anfang und am Ende des Romans eine wesentliche Rolle spielt; das ist auch verständlich. Denn diese Spezialisierung des Erziehungsmotivs ist doch nur für eine kurze Novelle ausreichend, für einen langen Roman etwas dürftig. Dasselbe gilt von der Art wie es im Jacob Faithful verwendet wird: der dumme Junge weigert sich zuerst hartnäckig, etwas zu lernen: er will einfacher Schiffer bleiben und sieht schliesslich ein, dass er Unrecht gehabt hat.

2) Unter dem Einflusse von Mrs. Radcliffe hat auch Marryat Geheimnis und Intrige als Konstruktionsmotive verwendet und zwar stets auf Kosten des Liebesmotivs, das durch sie stark in den Hintergrund gedrängt wird. Ein tückischer Oheim hat dem Helden die Erbschaft geraubt — hier zuerst das für Marryat charakteristische Erbschaftsmotiv. Es begegnete schon in der Amelia: der Erbschaftsräuber als Tyrann findet sich dann bei Mrs. Radcliffe (MUd, RFor) — er verfolgt ihn, lässt ihn überfallen und ins Irrenhaus bringen, schliesslich stirbt er, und der Held gelangt zu dem Seinen (PS). Auch einmal mit tragischem Ausgang: der Held (Seymour) wird von dem verbrecherischen Erbschaftsräuber am Ende beseitigt (KO). Oder über des Helden Geburt lastet ein Geheimnis (PK); als ihm eine Erbschaft winkt — man sieht, wie dies Motiv für Marryat typisch wird — stellt ihm ein Nebenbuhler nach dem Leben; zuletzt endet alles glücklich. Im Jakob Faithful ist Mrs. Radcliffes geheimnisvolles Zimmer glücklich in die Alltagssphäre übertragen: es ist die Kabine auf dem Flussschiff, die der Junge nicht betreten darf und in der er schliesslich ein Schmuggelnest entdeckt; dies Motiv wirkt allerdings nur in einem kleinen Teil der Handlung. Auch in diesem Roman finden wir dann in der Nebenhandlung die Erbschaftsgeschichte mit Intrigant, edlem Helden (Wharncliffe) und sogar mit der eingekerkerten Dame (vgl. SicR): Cecilia wird von ihrem Onkel gefangen gehalten, bis Wharncliffe und Faithful sie mit Hilfe eines Kästchens, das ein geheimes Dokument enthält, befreien; auch das letztere Motiv stammt aus Mrs. Radcliffes Sphäre; man vgl. das Manuskript, das Adeline findet (RFor p. 122), und das Kästchen, dem St. Aubert das Porträt von Emilys Mutter entnimmt (MUd 234).

Auch an einzelnen Motiven ohne konstruktive Bedeutung begegnet viel Traditionelles.

a) Die literarhistorisch älteste Schicht lässt sich bis zu Defoe hinauf verfolgen und im französisch-spanischen Abenteuerroman noch weiter. William Seymour (KO),

Percival Keene, Peter Simple erleiden Schiffbruch. Die weitere Ausgestaltung des Motivs legt allerdings jüngeren Einfluss nahe: Seymour hat sich gegen wilde irische Strandräuber zu wehren; Walter Scott hatte das Motiv im Pirate auf den Shetlandinseln lokalisiert, und ganz wie bei jenem Cleveland durch den Schiffbruch seiner Geliebten wieder zugeführt wird, so auch hier Seymour; wie bei Scott endet die Geschichte tragisch, dort mit Trennung, hier mit dem Tode des Helden. Easy findet auf seinen Reisen einen treuergebenen Diener in dem Schwarzen Mesty wie Robinson in Freitag, Perceval Keene kommt auf ein Piratenschiff und gelangt schliesslich doch noch mit heiler Haut davon wie Singleton. Abenteuerliche Reisen, bei denen alles schon verloren scheint und der Held doch zuletzt gerettet wird, finden sich wiederholt: mit einem einzigen Freund (Gascoigne) fährt Easy über das mittelländische Meer (cap. XVIII), Percival Keene gar mit einer völlig betrunkenen Frau auf einem Ruderboot über den Kanal (cap. XVI). Seegefechte, Abenteuer an Land, historisch-topographische Beschreibung fremder Gegenden findet sich in all diesen Romanen mit Ausnahme von JF., der — eine interessante Variation — nicht von der Meerschiffahrt, sondern vom Leben der Flussschiffer handelt. Direkt aus Defoe (Jack) stammen dann noch die Schicksale des jungen M'Elvina (KO cap. X), der als kleiner Picaro auf der Strasse aufwächst, zum Diebe wird, ohne zu ahnen, dass auf seinem Berufe ein Makel lastet, und mehr durch Zufall als durch Überzeugung sich wieder dem ehrlichen Leben zuwendet.

b) Die grösste Schicht dieser Motive geht auf Fielding und Smollett (vgl. I 95 f. 160 ff.) zurück. Die Geschichte beginnt mit der Schwangerschaft der Mutter (ME); der Held wird bei seinem Wohltäter verleumdet (JF). Dann gehört hierher das allerdings auch bei Defoe vorkommende Duell, einige Male ernst (PS I cap. XX, PK 233. 332), aber auch in komischer Ausgestaltung wie bei Smollett (PS I cap. IV, ME p. 161 ff.). Peter Simple reist in der

Postkutsche und wird überfallen (463 f.); wir sind Zeuge einer Gerichtsverhandlung (JF I cap. X, Jph cap. LX) oder — mit Anpassung des Motivs an das Milieu — eines Kriegsgerichtes (PS III cap. XXI f.); wir sehen den Helden im Gefängnis (PS I cap. XIX, Jph cap. LIX) oder sogar im Irrenhaus (PS 466 ff., vgl. Smollett I 198); wir beobachten das elegante Treiben in einem Badeort (KO cap. XLVII, vgl. S. 72).

c) Schliesslich ist auch die Schicht von Walpole, Mrs. Radcliffe und Walter Scott vertreten mit der geheimnisvollen halsbrecherischen Flucht aus dem Gefängnis (PS 167 ff.), Begnadigung unmittelbar vor der Hinrichtung JF III cap. XVII), den Verwandten, die sich plötzlich wiederfinden (Peter Simple und seine Schwester Ellen 476), den Totgeglaubten, die sich plötzlich wieder einstellen: Mr. Chucks (PS 444); ähnlich ist es im Percival Keene (162), wo das Motiv allerdings nur bedingt hierher gehört, da nur des Helden Freunde, nicht der Leser, an seinen Tod geglaubt haben. Der Held findet überraschender Weise einen Freund im feindlichen Lager (Percival Keene und der Seeräuber Vincent 129 ff.). Die Liebenden nehmen pathetischen Abschied und finden sich doch wieder (Seymour und Emily Rainscourt KO 271 ff.); allerdings ist das Ende dann doch tragisch: dazu die schon vorher S. 287 genannten Motive.

Eine besondere Gruppe für sich bildet Japhet in Search of a Father. Hier fehlt das Seeleben ganz. Die Geschichte ist zunächst ein Abenteuerroman vom Typus des Tom Jones: der Held (Japhet), über dessen Geburt ein Geheimnis liegt, zieht in die Welt hinaus, erlebt Abenteuer, kommt ins Gefängnis, findet seinen Vater, führt die Geliebte heim. Ihm zur Seite steht die Sancho-Partridgefigur Timothy; ihm gegenüber der Intrigant Melchior. Aber schon in der Verteilung der Konstruktionsmotive macht sich der Einfluss von Mrs. Radcliffe geltend: das Liebesmotiv tritt in den Hintergrund, das Geheimnis der Geburt

ist Hauptsache. Und bald nach Beginn der Geschichte (cap. IV f.) begegnet ein zweites Geheimnis: eine seltsame Dame (Miss Judd) besucht den Helden, als er in der Apotheke seine Lehrzeit abdient. Ganz allmählich — man merkt die Technik Mrs. Radcliffes — wird ihre Persönlichkeit klarer, das Geheimnis gelüftet. Sie lässt sich Treue schwören und enthüllt endlich ihre mysteriöse Existenz: sie gehört einer religiösen Sekte an, deren Prophetin ihre verstorbene Tante gewesen ist, und sie spielt den betrogenen Gläubigen gegenüber die Rolle der Toten und muss diese nun in Ton und Geberden, in Visionen und Gebeten nachahmen; das kann sie nur unter Einfluss des Alkohols, und diesen soll ihr Japhet verschaffen, sie will dafür seine geheimnisvolle Schützerin sein; sie muss ihre Rolle weiterspielen, obgleich sie fürchtet, dass ihr Vorhaben ein böses Ende nehmen wird: *look upon me as your friend, although perhaps no friend unto myself* (27). Also eine geheimnisvolle Figur in der Art von Scotts Norna, die eine übernatürlich-visionäre Rolle spielt, und doch mit welch ungleich niederer Kunst! Norna ist ein unglückliches, nicht ganz normales Wesen, das fest von seiner eingebildeten Macht überzeugt ist; die Unbekannte Marryats ist eine ganz gewöhnliche Betrügerin. Deutlich liegt auf der Hand, dass diese Figur etwas Entlehntes ist, und dass Marryat mit diesem geborgten Kunstmittel nichts anzufangen weiss. Miss Judd verspricht Japhets Schützerin zu sein; das deutet auf eine Art von Regiefigur in Scotts Art, und speziell die Analogie des Pirate liegt nahe: wie dort Norna dem alten Mertoun zu seinem Sohne verhilft, soll sie offenbar hier dem Sohne den Vater zuführen. Zu diesem Zwecke sollte wahrscheinlich benutzt werden ihr geheimnisvoller Einfluss über eine Gemeinde von blind ergebenen Menschen — und damit verschwindet sie von der Szene, um nicht mehr aufzutreten! Was bei Walter Scott ein grosses Kompositionsmittel war, ist bei Marryat einmaliger Effekt, hohler Theaterdonner. Wahrscheinlich hat er die Regiefigur hier fallen lassen, weil er sie in

demselben Roman noch einmal verwendet hat: über dem Geschick der Heldin waltet die seltsame Zigeunerin (Nattée) mit der gebieterischen hohen Gestalt. Auf den ersten Blick ist sie als Tochterfigur der Meg Merrilies zu erkennen, und auch ihre Funktion ist die gleiche: sie beschützt die Erbin (Fleta, dort vgl. Bertram) auf ihren verschlungenen Pfaden und verhilft ihr wieder zu dem Besitz, den ein Intrigant (hier Melchior, dort Glossin) ihr entrissen hat; allerdings wirkt sie auf diese Weise nur auf einen verhältnismässig beschränkten Teil der Handlung ein. Damit ist zugleich gegeben ein doppeltes Konstruktionsmotiv: Liebe zwischen Japhet und Fleta, Intrige Melchiors gegen beide, ferner ein schwächer betontes (das Geheimnis von Fletas Geburt), zu dem dann schliesslich das vierte schon erwähnte kommt, des Helden Suchen nach seinem Vater. Unter dem Einflusse von Mrs. Radcliffe und Walter Scott hat also der lockere Smollett-Fieldingsche Abenteuerroman eine bedeutend gedrungenere Struktur erhalten.

Unter der ersten Gruppe (A) der Abenteuerromane habe ich mitbehandelt einen Roman, der sich in Grundplan und Motiven von seinen Genossen durch eine einzige, aber bedeutsame Eigenheit unterscheidet: der Schluss ist tragisch. Und zwar ganz in der verblüffend plötzlichen Art wie Hook eine seiner Geschichten (Passion and Principle) tragisch enden lässt. Seymour, der Held von The King's Own, hat nach einem Leben voller Abenteuer seine Geliebte (Emily Rainscourt) plötzlich wiedergefunden; zwar intrigiert ihr böser Vater gegen ihn und will ihn, den rechtmässigen Erben, aus dem Wege räumen; aber auch der naive Leser, der nicht daran denkt, dass im Roman in grösster Not Gottes Hilfe stets am nächsten ist, hält einen günstigen Ausgang für selbstverständlich: des alten Intriganten Machinationen sind ja zwecklos, sowie er erfährt, dass Seymour seine Tochter liebt; durch eine Heirat zwischen Seymour und Emily bliebe ja das Vermögen der

Familie erhalten. Aber trotzdem der tragische Schluss, der an Lewis erinnert (s. o. I 320 f.), und erst hinterdrein — das gibt dann allerdings einen besonders eindrucksvollen Endeffekt — erfährt der Mörder, dass sein Verbrechen zwecklos war, und tötet sich selbst. Es ist dieselbe gewaltsame Umbiegung des Schlusses wie bei Hook; sie zeigt zum mindesten, wie sehr eine tragische Geschichte den Wünschen des Publikums entsprach, wenn nicht gar die plötzliche Enttäuschung des Lesers auf direkte Beeinflussung durch jenen deutet.

B.

Spärlich vertreten, und so weit ich sehen kann, nur durch je einen einzigen Roman, sind die anderen Typen. In seinem nachgelassenen Roman Valerie hat Marryat die Schicksale einer weiblichen edlen Picara behandelt, eines Mädchens vom Clarissatypus, das die Schicksale eines Tom Jones erleidet: Konflikt mit der älteren Generation (hier die Mutter); sie wird durch die Welt getrieben; viel Unglück, Liebeskonflikte, dann endlich Glück. Dazu kommt dann Kleinbürgersatire in Miss Burneys Art. Marryats Vorbild ist hier offenbar die Unterabteilung der Richardsonschen Gattung, die für uns Miss Edgeworths Belinda repräsentiert (s. o. S. 23 ff.): Schlechte Behandlung und Verleumdung ist das Los der Heldin, bis sie sich schliesslich zu geachteter Stellung durcharbeitet. Wirkliches Konstruktionsmotiv ist eigentlich nur die Persönlichkeit der Heldin; für grössere Teile der Handlung treten als bedeutsame, Richtung gebende Motive hervor die Liebe, ferner Geheimnis und Intrige; es ist die für Marryat typische Erbschaftsgeschichte, hier mit der Variation, dass diesmal nicht eigennützige Begehrlichkeit, sondern der Hass einer Verlassenen gegen die glücklichere Schwester und ihre Nachkommenschaft den Erben zur Seite drängt.

C.

In Snarleyyow bewegt sich Marryat auf Walter Scotts Spuren. Die Geschichte ist ein historischer Roman:

die Jakobiten zetteln eine Verschwörung an gegen den englischen Hof. Der Grundplan enthält die bekannten Elemente des Scottschen Typus (s. o. S. 116 ff.): eine bedeutende historische Persönlichkeit (König Wilhelm III.) und ein Hilfsheld (Ramsay), der nach mancherlei Kämpfen endlich die Geliebte mit dem wenig heroischen Namen Wilhelmina Krause heimführt. Aber wie im Japhet mit einem Scottschen Kompositionsmotiv (S. 289), so weiss Marryat hier mit Scotts Grundplan nichts anzufangen. Auch hier ist eine erlernte Maschinerie in recht ungeschickter Weise in eine Geschichte hineingebaut worden, ohne dass sie irgendwie zur Geltung käme. Denn all die genannten Persönlichkeiten haben nur episodische Bedeutung. Ein seltsam komisches Paar, der wüste holländische Kapitän Vanslyperken und sein fürchterlicher Köter, hat Marryats Interesse gefesselt. An und für sich wäre dies der Keim zu einer Geschichte in Smolletts Art; jedenfalls verlangt sie keinen historischen Hintergrund. Aber ein unmenschlich brutaler Schiffstyrann passt besser in die Vergangenheit als in die Gegenwart, und sicherlich wird dem Leser es erleichtert, die abergläubische Angst der Matrosen vor dem angeblichen Höllenhund wenigstens auf Augenblicke nachzuempfinden, wenn er nicht den Teufelsboten im Tageslicht des eigenen Zeitalters sich zu denken braucht. Sowie aber Vanslyperken und sein Köter Snarleyyow in die Vergangenheit rücken, ist Scotts Technik die nächstliegende Einkleidung; aber wie geistlos ist sie verwendet! Wir haben oben (S. 116 ff.) gesehen, dass die Verteilung der historischen Beleuchtung auf Held und Hilfsheld gewiss ihre Bedenken hat; aber es ist eine Technik, mit der sich arbeiten lässt. Sie wird jedoch sinnlos, wenn Held und Hilfsheld verschiedenen Kreisen angehören; letzterer, um den die Handlung sich dreht, steht im jakobitischen Lager, ersterer (Wilhelm III.) ist das Haupt der Gegenpartei: auf diese Weise wird das Interesse in schlimmster Weise zersplittert. Die Nachteile von Scotts Technik sind sämtlich vorhanden, nur die Vorteile fehlen: Für Ramsay können

wir nicht viel empfinden, weil wir die grossen historischen Ideale nicht verkörpert sehen, die er vertritt; für Wilhelm III. nicht, weil er nur in einer einzigen Szene sichtbar wird, ohne dass er vorher oder nachher für die Handlung etwas bedeutete.

D.

Es ist unter diesen Umständen sehr überraschend, wenn uns der ungeschickte Nachahmer Marryat auch einmal als selbständiger Schöpfer eines neuen Romantypus entgegentritt. Und doch ist dies der Fall. The Settlers in Canada wollen eine Geschichte aus der Kolonisation der neuen Welt erzählen. Dazu eignen sich ohne weiteres die bestehenden Typen. Smollett liess seinen Lismahago (HCl) berichten, was er da drüben erlebt hatte; er beschrieb die neue Welt vom Standpunkte des Offiziers; Mackenzie (MF) hatte sie geschildert vom Standpunkte des Deportierten und des Soldaten (ähnlich schon Defoe in Jack und Moll Flanders). Das hätte ergeben eine Serie von Abenteuern mit der Person des Helden — und unschwer liess sich für ihn eine Braut da drüben finden — also auch mit einer Liebesgeschichte als Konstruktionsmotiven. Ebenso gut liess sich der Familienroman in der Art des Vicar of Wakefield verwenden: ein leidender Held kann im Mittelpunkte stehen, etwa der Pfarrer einer Kolonistengemeinde; er muss Söhne und Töchter der neuen Welt opfern. Und nicht minder brauchbar war Scotts Romantypus: ein Hilfsheld, der übers Meer zieht, und in Beziehung tritt entweder zu einem Helden der englischen Kolonialgeschichte oder — noch besser — zu einem grossen Indianerhäuptling. Interessant ist es nun, dass Marryat keine dieser drei ohne weiteres möglichen Formen verwendet, dass er nicht den literarischen Typus nachbildet, sondern das Leben. Sein Roman repräsentiert einen neuen Typus, den wir vielleicht den Kolonialroman nennen können. Er hat keinen Helden. Eine Familie zieht hinüber — das wird in der Wirklichkeit der Normalfall sein, — sie hat drüben zu kämpfen

mit den Unbilden des Klimas, mit Naturgewalten (Waldbrand und hartem Winter), mit wilden Tieren und Indianern (das Motiv ist allerdings wenig ausgenutzt); neben den Feinden finden sich auch einige Freunde. Das Interesse des Romans wird ausserdem bestritten durch Charaktere, die abgestuft sind nicht nach traditionellen Gesichtspunkten, sondern nach dem Grade ihrer Eignung für das neue Leben: da sind die beiden in Amerika geborenen Buschmenschen Martin und Malachi, der junge Percival Campbell, der von den Indianern entführt wird und ganz zum Indianer geworden ist, als die Familie ihn wiederfindet, sein Bruder John, der sich im Kolonialleben wohl fühlt und die übrigen, die sich mannhaft in das Unvermeidliche schicken, aber doch froh sind, als sie wieder ins Vaterland zurückkehren können. Ganz ohne Beziehungen zur literarischen Tradition geht es aber auch bei diesem frei erfundenen Grundplan nicht ab: unter die beiden Töchter der Familie sind die Rollen nach dem Prinzip Richardsons verteilt — die ruhige Mary steht der fröhlichen Emma gegenüber, und es ist doch wohl kein Zufall, dass die Miss-Howefigur Emma nichts wesentliches erlebt, dass aber die Clarissafigur Mary von den Indianern gefangen wird. Um eins der Mädchen verheiraten zu können, führt dann Marryat einen Grandison (Hauptmann Sinclair) ein, der sich auch in üblicher Weise als Lebensretter der Geliebten betätigt. Traditionell ist dann schiesslich das erregende Moment: um seine Familie nach Canada zu bringen und sie nachher wieder nach England zurückzuführen, kann Marryat nicht umhin, zu seiner beliebten Erbschaftsgeschichte zurückzukehren.

II.

1.

Die Verteilung der Rollen ist bei Marryat ziemlich verschiedenartig. In den SCan. ist die Familiengruppierung des Vicar of Wakefield mit allerhand neuen Momenten geschickt verschmolzen — in Val. wird

zunächst die Heldin in der Familie gezeigt, dann eine Reihe von Familien mit einander kontrastiert, und auch in sämtlichen anderen Romanen kehrt das Familienprinzip in der Rollenverteilung wieder, indem entweder die ganze Sippe des Helden (JF, PK, ME) oder der Heldin (JF, KO) oder wenigstens einzelne Familienglieder auftreten. Sonst begegnet überall ein Held und seine Geliebte und ein oder mehrere Gegner; in Sn. ist allerdings der Gegner Vanslyperken so in den Vordergrund geschoben, dass er als Held gelten kann; aber eigentlich nur im Japhet wirkt dieser Gegner in allen Teilen der Geschichte; in den übrigen Romanen tritt er immer nur episodisch hervor. Gelegentlich steht dem Helden ein seltsamer Diener zur Seite: Timothy (Jph), Mesty (ME), meistens ein Freund, der auch verdoppelt auftritt und ebenso mehrere Schützer: Drummond, Dobbs, Turnbull (JF), Cophagus, Miss Judd, Lord Windermear (Jph). Im PK. erscheint der Schützer gelegentlich als Gegner des Helden (vgl. Allworthy I 93); als Schützerin der Heldin ist Nattée (Jph) gedacht. Es ist also im Wesentlichen die Rollenverteilung Fieldings, jedoch mit einer Neigung zur Zersplitterung — mehrere Freunde, mehrere Schützer und Gegner — die auch ihrerseits dazu beiträgt, der Handlung ein loses Gefüge zu geben.

2.

Unter den Charakteren Marryats lässt sich die ganz überwiegende Mehrzahl auf alte Typen zurückführen. Der Held ist stets der typische junge Held des Abenteuerromans, genauer ein Nachkomme Peregrine Pickles; speziell von diesem hat er neben den allgemeinen Eigenschaften des Typus geerbt die Neigung zu *practical jokes*, die gewöhnlich sehr unfeine, ja geradezu brutale Behandlung von Respektspersonen. Percival Keene, der — allerdings aufs schärfste gereizt — seinen Lehrer erst vergiftet, dann in die Luft sprengt, seine alte Grossmutter in Ohnmachten versetzt und ihr als Geist erscheint, der von seiner Mutter verlangt, sie möge sich für tot ausgeben,

weil ihm das in seine ehrgeizigen Pläne augenblicklich ganz gut passt (208) — Tom Beazeley jun., der die Stelzfüsse seines Vaters zu recht rohen Scherzen benutzt, ja den Alten einmal in Lebensgefahr bringt (JF) — sie sind beide genaue Ebenbilder von Peregrine Pickle, der ja in derselben nicht sehr vornehmen Weise mit seinen nächsten Verwandten umsprang. Und wenn Peregrine es mit seiner Ehre für vereinbar hält, den Onkel durch einen gefälschten Brief zu narren, so findet Peter Simple nichts darin, seinem schon etwas schwachsinnigen Grossvater einen Empfehlungsbrief abzulocken, in den er eine Stelle eingeschmuggelt hat, von der der Schreiber nichts weiss (315). Dem entspricht es, wenn das sonderbar laxe Ehrgefühl dieser jungen Offiziersaspiranten es ihnen gestattet, zu desertieren (ME 165 ff.) und einen Kriegsgefangenen zu befreien (PK 204 f.). Daneben sollen aber diese etwas grob empfindenden jungen Helden als Muster männlicher Ritterlichkeit gelten, genau wie ihr literarischer Ahnherr. Gelegentlich tritt auch — in Jacob Faithful — die unbelehrbare Starrköpfigkeit Peregrine Pickles im Gefängnis wieder hervor. Zu diesem Charaktertypus gehört stets der eigentliche Held des Romans; öfters auch einer seiner Freunde: Tom Beazeley (JF), O'Brien (PS); bei dem letzteren sind die erotischen Züge des Typus, bei dem komischen kleinen Kadetten Tommy Dott (PK) seine rein launigen Elemente betont. Zum Heldentypus soll auch gehören der passive Held von Snarleyyow, Smallbones, der arme Teufel, der von Vanslyperken so grausam verfolgt wird. Dass der Dichter ihn sich als jungen Helden denkt, trotz seiner passiven Rolle und jämmerlichen Erscheinung, sagt er ausdrücklich S. 410. Übrigens war schon einmal (im Joseph Andrews) ein 'junger Held' wesentlich passiv gefasst worden.

Ist schon im allgemeinen bei den Helden die Charakterzeichnung dürftig, so fällt sie ziemlich ganz fort bei den Heldinnen: sie sind fast ausnahmslos unbestimmte Musterbilder weiblicher Tugenden ohne irgendwie individuellere

Züge. Tradition des Frauenromans zeigt sich einmal bei Mary Stapleton (JF), der Heldin mit dem weiblichen Tom Jonescharakter, die nicht auskommen kann ohne etwas Liebe und sehr viel Flirt, und die, ohne sich viel dabei zu denken, die Männer zu Grunde richtet.

Gern bringt Marryat möglichst widersprechende Züge in einem Charakter zusammen und stellt so Probleme auf, zu deren Lösung ihm dann die Kraft fehlt. Zum Beispiel bei dem geheimnisvollen Tyrannen und Erbschleicher Melchior (Jph), der zum Typus der Radcliffeschen Intriganten gehört. Seine Nichte Fleta hat er um ihr Erbe betrogen, sie und ihren Schützer Japhet verfolgt er aufs rücksichtsloseste; vor keinem Betrug, selbst vor dem Mord schreckt er nicht zurück, wo es gilt, sein Ziel zu erreichen: aber sonst ist er peinlich ehrenhaft und sogar menschenfreundlich (p. 87) — das Problem erinnert an Godwins Falkland, ist hier aber ebenso wenig gelöst wie dort. Ein blosser Tyrann und Intrigant ohne bessere Eigenschaften ist der Kapitän Hawkins (PS), und in diesen Zusammenhang gehört dann noch der intrigierende und zugunsten seines Klosters mordende Mönch (ME), ein vergröberter und ganz skizzenhafter Schedoni. An Byrons Helden wie Giaour und Alp erinnert in seinem wilden Rachegefühl (*there is but one thing sweet in existence, one feeling that never clogs and never tires, and that is revenge* PK 153) der 'wilde Tiger' Vincent, der Häuptling des Negerpiratenschiffes, der aber trotz aller Grausamkeit den gefangenen Percival Keene schont, weil er seinen Mut bewundert; als alles verloren ist, stirbt er in der Art von Alps Gegner Minotti — er sprengt sein Schiff in die Luft. (Diesem wilden Negerscheusal steht gegenüber der als 'treuer Diener' gefasste Neger Mesty (ME) — man vergleiche den ähnlich gezeichneten Neger Hector in Godwins St. Leon — der den wilden Hass Vincents teilt, aber auch mit derselben Leidenschaft dem Herrn ergeben ist, der ihn anständig behandelt, und für ihn sogar jedes Verbrechen begeht.) Zu dieser Gruppe gehört dann noch der absolut

verfehlte gutmütige Mörder Rainscourt (KO). Offenbar haben zum Ausgangspunkte gedient die gutmütigen Iren von Miss Edgeworth: Ulick O'Shane, der Lebemann, der auf einmal zum Hochstapler wird, und Sir Kit Rackrent, der in aller Gutmütigkeit seine Frau misshandelt und auf allerhand bedenkliche Liebesabenteuer ausgeht. Ähnlich ist Rainscourt ein liebenswürdiger Verschwender, für den die Ehe keine besondere Herzensangelegenheit ist: er ist durch eine Wette zu seiner Frau gekommen (113) — das Motiv erinnert auffällig an CRackrent —; sie ist ihm also bereits vor der Vermählung Spekulationsobjekt gewesen; und als sie ihm im Wege steht, strebt er danach, sie los zu werden. Von hier aber bis zum Morde und dann zum zweiten Morde an Seymour ist doch ein weiter Weg, den Marryat in keiner Weise klar macht, ja nicht einmal klar zu machen unternommen hat. In einem anderen Falle hat er versucht, die Gestalt des Mörders durch ein Geheimnis interessant zu machen, das mit seiner Persönlichkeit verbunden ist. Das ist Mrs. Radcliffes Technik, und da das Geheimnis nur durch bedeutungsvolle Winke immer wieder dem Leser vorgerückt, nie geklärt wird, ist hier Mrs. Radcliffes Methode wohl ziemlich deutlich ergänzt durch die von Byrons Childe Harold: die alte Vanslyperken hat etwas auf dem Gewissen lasten: einsam hockt sie in ihrem Winkel, jeder meidet sie, man spricht von einem Verbrechen, aber keiner weiss etwas Bestimmtes (p. 112); anscheinend ist es ein Mord aus Rache (159 f.), und da Vanslyperken nicht weiss, wer sein Vater ist (115), da ferner hier und da einiges verlautet von ihrer früheren Schönheit, die mit Gunstbezeugungen nicht gekargt hat, will Marryat seinem Leser offenbar den Gedanken an die Kurtisane suggerieren, die ihre Schande an dem Geliebten gerächt hat wie etwa Ulrika in Scotts Ivanhoe. Aber dabei zeigt sich wieder seine Neigung, die Extreme zu verbinden: alles Heroische hat er dieser Figur fern gehalten; nicht nur Rache beherrscht diese alte Hexe, sondern auch höchst prosaische Geldgier; für klingenden Lohn ist

sie bereit, auch einen zweiten Mord auf sich zu nehmen, und wenn es sich auch nur um das Geld ihres Sohnes handelt, das er ihr zur Verwahrung gegeben hat; sie strebt danach, es für die kurze Spanne Zeit, die sie noch zu leben hat, auch als Eigentum zu besitzen, selbst um den Preis eines Mordes! Deutlich tritt hier das Bestreben hervor, das wir auch in Hooks Maxwell fanden (s. o. S. 242), die bürgerliche, niedrige Lebenssphäre auszustatten mit seltsamen Motiven des hohen Pathos, deren Anpassung nun allerdings hier so wenig wie anderwärts gelungen ist. Ein Radcliffescher Tyrann und Miles gloriosus zugleich und dabei durch einen menschlichen Zug gehoben ist der Sohn dieser Hexe, der Kapitän Vanslyperken; er ist brutal gegenüber seiner Mannschaft, dabei stark sinnlich veranlagt; der alte Bramarbas geht mehr als einmal auf Liebesabenteuer aus, stets mit dem gleichen negativen Erfolg. Typische Miles gloriosus-Komik ist es, wenn er von den Weibern misshandelt und von seiner Angebeteten mit dem Besen in die Flucht getrieben wird (cap. XXX. XLIV). Tyrannentradition von Mrs. Radcliffe her ist es dann, wenn er dauernd mit (persönlichen und auch politischen) Intrigen umgeht, wiederholt dem unschuldigen Smallbones nach dem Leben trachtet und schliesslich ein Ende mit Schrecken nimmt: er stirbt am Galgen; aber da zeigt sich in stärkster Ausprägung ein Zug, der ihm auch sonst anhaftet: er ist doch wirklicher Liebe fähig — zu seinem abschreckend hässlichen Köter. Unter dem Galgen bittet er um Gnade nicht für sich, sondern für den Hund, und nimmt mit einem Kuss rührenden Abschied von ihm.

Literarhistorisch interessant ist bei diesen Charakteren die Neigung zur Verbindung starker Extreme: der persönlich ehrbare Intrigant und Hochstapler Melchior, der brutal leidenschaftliche und dabei milde Neger Vincent, der gutmütige Mörder Rainscourt, der abstossende Tyrann Vanslyperken mit der Liebe zu seinem grässlichen Hunde, seine heroisch-leidenschaftliche und dabei schmutzig geizige

Mutter. Wenn auch keins dieser Charakterprobleme gelöst ist, die Problemstellung bleibt interessant. Sie liegt in der Entwicklungsbahn des 18. Jahrhunderts ebenso sehr wie in der Tendenz der Romantik. Die Aufklärungszeit hat lebhaftes Interesse für das Studium aller menschlichen Charakteranomalien. Larochefoucault und Lord Chesterfield legen überall geheimen Egoismus bloss; Richardson entdeckt den sympathischen Wüstling für den englischen Roman, und wir haben gesehen, wie Lovelace weiterwirkt in Godwins Falkland, in Lewis' Ambrosio, in Scotts Brian de Bois-Guilbert und anderen Charakteren. Der sympathische Egoist wird gleichzeitig unter Cervantes' Einfluss auf den Schild gehoben und führt zu reicher Entfaltung dieser Charakterdoppelung, besonders seit Walter Scott auf diesem Wege seine Puritaner gefunden hat. Fielding behandelt dann weiter den seltsamen Helden (Adams usw.); aus der Miss Howe Richardsons entsteht die egoistisch-sympathische Gesellschaftsdame; Miss Edgeworth entdeckt die irischen Augenblicksmenschen, die von Gutmütigkeit überfliessen und dabei anderer Leute Geld verjubeln. Das gleiche Interesse beherrscht die Romantik. Sie umgibt Lovelace mit dem Schimmer des Geheimnisvollen und entwickelt ihn zum Childe Harold; sie erweckt Shakespeare zu neuem Leben und entdeckt aufs Neue den fürchterlichen Aron mit der zärtlichen Liebe zu seinem Bastard, den liebevollen Wucherer Shylock, den weichen Mörder Macbeth. Offenbar gehört Marryat in diese literarische Strömung; bei Rainscourt und Vincent liessen sich Beziehungen zu Miss Edgeworth und Byron feststellen; es ist bei der sonstigen Unselbständigkeit von Marryats ernsten Charakteren ferner durchaus wahrscheinlich, dass sich auch für die Vanslyperkens[83]) und Melchior Vorbilder finden werden. Wie dem aber auch sei, in dieser Beziehung ist Marryat ein Vorläufer von Dickens. Auch er kennt eine edle — jetzt allerdings ehrbar gewordene — Dirne Nancy Corbett — die Umrisse des Charakters sind im Roman auch schon dagewesen (s. o. I 177) — die hilfsbereit ist und energisch,

dabei gelegentlich Reue empfindet über ihr verfehltes Leben; es ist doch vielleicht kein Zufall, wenn Oliver Twists ungleich besser charakterisierte Freundin denselben Namen trägt; die innere Beziehung ist um so wahrscheinlicher, als auch Sikes, der brutale Mörder, Liebe zeigt zu einem Hund und gleichzeitig mit ihm stirbt wie Vanslyperken. Dickens' Nancy ist Sikes' Geliebte: Nancy Corbett spielt wenigstens Vanslyperken gegenüber zum Schein diese Rolle. Und wenn Dickens solch seltsame Charakterprobleme anschneidet wie der alte Spieler, der nicht aus Leidenschaft oder Gewinnsucht spielt, sondern aus Liebe zu seiner Enkelin Nelly, wie der harte Geld- und Machtmensch Dombey mit der Leidenschaft für seinen Sohn, so steht Marryat mitten in der Entwicklung, die von der Erkenntnis menschlicher Vielgestaltigkeit auf dem einen Gebiete der Liebesleidenschaft — Richardson — zu der grossen Mannigfaltigkeit führt, die der moderne Roman auf allen Gebieten des menschlichen Seelenlebens entdeckt hat.

Marryats bedeutende Charakterschöpfungen liegen ganz auf dem Gebiete der humoristischen Oddities. Auch hier benutzt er alte Typen, aber mit weit grösserer Freiheit und er weiss ihnen eine Fülle der gelungensten Einzelzüge zu verleihen. Eine reiche Galerie von Pedanten lässt sich aus seinen Romanen zusammenstellen. Da ist Easys Vater, der Gleichheitsfanatiker, Optimist und Phrenologe, der seinen Sohn in keine Schule senden will, weil dort die undemokratische Sitte des *flogging* im Schwange steht; schliesslich hat er einen Pädagogen entdeckt, der ganz ohne *flogging* auszukommen verspricht — freilich verlässt er sich dafür um so intensiver auf *caning;* mit seiner Gleichheitsnarrheit erreicht er schliesslich, dass seine Dienerschaft revoltiert, seine Pächter nicht mehr bezahlen und alles drunter und drüber geht. Ausserdem will er alle Gebrechen der Menschheit heilen durch eine von ihm konstruierte Maschine zur Verbesserung des Gehirns. Das ist typische Pedantensatire des 18. Jahrhunderts. Bereits Defoe verhöhnte als Journalist die Erfinder seiner Zeit

(Lee I 221), Swift versetzte sie in seine Zauberinsel Laputa und Smollett hatte sie im Roman lächerlich gemacht (s. o. I 173. 196). Easys Schicksal ist das der üblichen Pedanten; er wird von der Welt verlacht und muss selbst unter den Folgen seiner Marotte leiden. Genau so geht es dem mineralogisch fanatisierten Schiffsarzt Macallan, der durch seine Ungeschicklichkeit die ganze Schiffsgesellschaft fast in die Luft sprengt (KO 293). So weit sind die Pedanten Marryats nur die burlesken Figuren der Tradition. Ein anderer Vertreter des Typus ist gemütvoll gefasst, in der Art von Sternes Walter Shandy; er hat sein harmloses Steckenpferd; aber wenn man auch über ihn lachen muss, es ist etwas Grosses um diese unerschütterliche, ehrliche Überzeugung: Der Schiffszimmermann Muddle (PS) ist ein prächtiger Mensch voll Herzensgüte und Tapferkeit; aber er hat eine Marotte, eine Art von Unsterblichkeitslehre, dass alles sich nach 27 672 Jahren wiederholt, und in dieser Albernheit findet er Ruhe für sein Gemüt; wie Walter Shandy sich in den schwierigsten Lebenslagen mit philosophischen Seltsamkeiten tröstet, so sieht dieser eigenartige Pedant der Lebensgefahr ruhig entgegen; die Unsterblichkeit ist für ihn sicherer begründet, als wenn sie sich auf theologischen oder philosophischen Gründen aufbaute. Auch der Pedant als Schulmeister[84]) ist vertreten. Nicht eigentlich in der Person des Lehrers Thaddeus o'Gallagher (PK). Er erscheint nicht als eingebildeter Gelehrter, sondern als Tyrann, und dementsprechend wird sein Schicksal modifiziert: er wird nicht nur gehänselt oder gequält wie die Pedanten, sondern in wirkliche Lebensgefahr gebracht. Ein richtiger pedantischer Schulmeister dagegen ist in der Art des Dominie Sampson gezeichnet; schon sein Titel 'Domine' Dobbs deutet auf literarische Verwandschaft. In seiner Figur ist er eine ziemliche Karikatur wie jener: gross, knochig, mit riesiger Nase; seine stetige gemessene Würde und sein ständiges Versinken in wissenschaftliche Träumereien gleichen dem Vorbilde. Aber dazu kommen individuellere Züge: er

lacht nie: *his features could not laugh, — but his trachea did. The chuckle rose no higher than the rings of the windpipe,* [sank dann wieder] *and gladdened it with hidden mirth in [the heart's] dark centre* (JF 21). Sehr hübsch wird an ihm gezeigt das alte Motiv vom verliebten Pedanten, das Scott nur leise andeutet. Sampson folgt seiner geliebten Schülerin wie ein treuer, ungefüger Wachthund; Dobbs lässt sich von der leichtfertigen Mary Stapleton an der Nase herumführen, bis er schliesslich seine Torheit einsieht. Und er tröstet sich; ein Objekt seiner Liebe bleibt ihm wenigstens treu, sein Schüler Faithful, dem er dieselbe rührende Anhänglichkeit zollt, wie Sampson seinem Zögling, dem Helden der Geschichte, Bertram.

Der alte Typus des Picaro erscheint bei Marryat zunächst in allen seinen Helden. Wir haben gesehen, dass ihr unmittelbares Vorbild Peregrine Pickle halb Picaro war und halb 'junger Held', und dass die erstere Seite seines Charakters stets besonders betont ist. Am meisten bei Japhet, der nicht nur dumme Streiche begeht, sondern geradezu als Hochstapler auftritt. Auch hier findet sich dann die gemütvoll-humoristische Umbiegung des Typus in dem unsterblichen Bootsmann Chucks (PS). Wie einst Jack und Moll Flanders glaubt auch er zum gentleman geboren zu sein und als echter Picaro versucht er, sich für etwas anderes auszugeben als er ist: er spielt den Offizier in den Kleidern seines Herrn — ähnliches tat schon Nashes Jack Wilton — und auch ihm wie seinen literarischen Genossen ist nach mancherlei Wechselfällen das Glück schliesslich hold: er wird Offizier und sogar Graf! Ein Picaro in höherem Lebensalter ist der brave, aber durchtriebene Fährmann Stapleton (JF), der sich taub stellt, weil er voraussieht, dass der Mangel an Gehör für sein Geschäft vorteilhaft sein wird. Der Held (Jacob Faithful) wird sein Gefährte und das seltsame Paar wird Zeuge mancher psychologisch interessanten Charakterszenen, da niemand glaubt, sich vor dem tauben Bootsmann besonders in Acht nehmen zu sollen; das ist eine ziemlich

genaue und wohl kaum zufällige Parallele zu Smolletts Szenenfolge von Peregrine Pickle und dem tauben Picaro Cadwallader (PP LXXXII ff.). Eine andere Art des Typus stellt dar der Major Carbonell (Jph). Er ist nicht mehr der Picaro aus niederem Stande, der auf der Landstrasse umherzieht und sich erst langsam in vornehme Kreise hinaufarbeitet, sondern er ist von Anfang an der Picaro der vornehmen Welt. Er prellt nicht Wirte und Handwerker, sondern lebt vornehm ohne zu zahlen; die Lieferanten sind zufrieden, wenn er ihnen an Zahlungsstatt leistungsfähigere vornehme Kunden verschafft. Wie der typische Picaro nicht frei ist von edleren Regungen, so auch Carbonell: er hat gelegentlich ein Gefühl dafür, dass sein Leben verfehlt ist; wenn er auch alle Anwandlungen von Reue selbst auf dem Totenbett energisch unterdrückt, so beneidet er doch Japhet um seinen jugendlichen Idealismus; der alte Egoist fühlt wirkliche Liebe zu ihm (p. 149–153). Auch hier das Streben Marryats, starke Extreme zu vereinigen, ohne dass seine Kunst dazu ausreichte. Den Typus, der ihm vorschwebte, hat erst Thackeray in seinem Major Pendennis unsterblich gemacht.

Der cholerische gute Pedant — Pfarrer Adams — erscheint wieder als Kaplan Hawkins (ME 268. 306); er ist der prächtige Draufgänger im Talar, der in der Stunde der Gefahr alle Rücksicht auf seinen geistlichen Stand vergisst, ebenso wie Adams in jeder starken Erregung wieder der blosse Naturbursche ist.

Die Kleinbürger von Marryats Romanen bewegen sich zunächst in den von Fanny Burney gezogenen Grenzen: Mrs. Turnbull (JF) will die Aristokratin spielen, tut es in ungeschicktesten Formen und kommt dabei ständig in Konflikt mit ihrem vernünftigeren Mann. Die Culpeppers (PK) sind von einer unangenehm zudringlichen Liebenswürdigkeit. Den Stanhopes (Val) ist kein Schwiegersohn gut genug; natürlich kommt ihr Hochmut schliesslich zu Falle. Andere seiner Figuren erinnern an Hook. Wie jener die Kleinbürger nicht nur an den Vertretern höherer

Stände misst, sondern ihre kleinen Freuden und Leiden auch einmal gemütvoll behandelt, so sucht Marryat sie (allerdings im allgemeinen selten) aus sich selbst heraus zu verstehen: bei den Handycocks ist die Frau ein gutmütiges, verschüchtertes Wesen, der Mann herrscht als ein heute harter, morgen wieder freundlicher Pascha. Bei den Trotters gibt es abwechselnd Regen und Sonnenschein; die Frau ist die ehemalige Mätresse eines Offiziers, dem Trunke ergeben — obgleich sie behauptet, niemals Alkohol zu geniessen — beschwatzt die jungen Seekadetten in unverschämtester Weise um ihren Besitz und balgt sich mit ihrem Mann; aber als Simple ins Unglück gerät, ist dies niedrig egoistische Weib so ziemlich die einzige Menschenseele, die bei ihm aushält.

Auch Marryats Seeleute knüpfen zunächst an die Tradition an. um sich dann allerdings weit darüber zu erheben. Bei Smollett (s. o. I 177 ff.) waren sie Tyrannen, Pedanten, jugendliche Helden (wenn auch in gesetzten Jahren), treue Diener; alle dazu wagemutig und cholerisch. Die Tyrannen haben wir auch bei Marryat wiedergefunden: Vanslyperken, Hawkins (S. 299. 297). Pedanten sind der bereits erwähnte Zimmermann Muddle, dann der — allerdings durch seinen Beruf nur lose mit dem Seemannstum verbundene — Schiffsarzt (S. 302); ein treuer Diener ist Bob Cross (PK); damit scheinen die alten Typen erschöpft zu sein. Es ist Marryats grosses Verdienst, und darauf gründet sich seine Stellung in der Literaturgeschichte, dass er eine ganze Reihe von literarisch neuen und individuell recht verschiedenen Charakteren in der englischen Marine gefunden und dargestellt hat: Zunächst hat er den Picaro in den mannigfaltigsten Ausprägungen an Bord entdeckt (s. o. S. 303. 295 f.); weiter den braven naiven Jüngling in der Art von Humphrey Clinker und Mrs. Inchbalds jungem Henry (Nat. Art) als jungen, ahnungslosen Seekadetten (Peter Simple; Green in PK); schon hier verschwindet das Typische so gut wie ganz unter individuellen Zügen: der Naive ist weder täppisch wie Clinker noch der Vertreter

der Natur gegenüber affektierter Kunst wie Henry, sondern einfach der bedauernswerte unerfahrene Neuling. Und dann reiht sich an eine grosse Zahl von völlig individuell gesehenen Charakterporträts. Zunächst der immer vergnügte, tatkräftige Seemann (Jemmy Ducks[85]) in Sn); auch als älterer Mann: der Flussschiffer Tom Beazeley: dann verschiedene Charaktere, die wohl in die grosse allgemeine Klasse der Oddities gehören, deren Spezialitäten aber neu sind: der prächtige Feuerwerker Tallboys (ME), der sich für ein Genie hält, glaubt zu Grossem bestimmt zu sein und in seinen Mussestunden wieder und wieder mathematische Bücher liest, die er nicht versteht, in der unerschütterlichen Zuversicht, dass seinem Genius die Erkenntnis aller Geheimnisse schliesslich doch einmal aufgehen wird (154). Dann der Seemann, der das Lügen nicht lassen kann: Kapitän Kearney ist sonst ein braver Mann, aber es ist für ihn unmöglich, bei der Wahrheit zu bleiben. Da diese Eigenschaft sich bei ihm meist äussert in einer eitlen Sucht, etwas Grosses zu scheinen, dürfte sich hier mit der Beobachtung eines bekannten Seemannszuges der literarische Typus des Picaro verbinden: auf seinem Totenbette macht Kearney ein grossartiges Testament über allerhand Güter und Wertpapiere, die nicht existieren, und er stirbt, indem er eine Schnurre erzählt von einem Mann, der sechs Wochen in röchelndem Todeskampfe gelebt hat (PS 294 ff.). Kapitän Delmar (PK) ist ein Mensch mit gutem Herzen, aber verschlossen und völlig unnahbar. Die Liebe zu seinem unehelichen Sohne vergräbt er energisch in seinem Inneren; erst nach seinem Tode kommt sie ans Licht. Kapitän Wilson (ME) ist ein energischer Mann, ruhig und dabei doch empfänglich für einen guten Witz und gern geneigt, einen dummen Streich milde zu beurteilen; hübsch durchgeführt ist die vornehme Art, wie er auf des jungen Easy Gleichheitsmarotten eingeht und ihn allmählich zum vernünftigen Menschen erzieht, indem er jede flagrante Verletzung der republikanischen Gleichheit mit Diensteifer entschuldigt. Ihm sehr

ähnlich ist der alte Walfischfahrer Kapitän Turnbull (JF); er ist ruhig, besonnen und überlegen, dabei der gutherzige Förderer des jungen Burschen, auch als dieser sich halsstarrig zeigt; seiner ungebildeten Frau Hochmutstick erträgt er lange geduldig, indem er ihrer Sucht, aristokratisch zu scheinen, den derben gesunden Plebejerstolz entgegenstellt — bis ihm schliesslich ihr Treiben zu bunt wird und er im Nu Ordnung stiftet. Auch er liebt die imposanten Geschichten, bei denen die historische Wahrheit nicht immer auf ihre Kosten kommt, aber ohne dass er je sich selbst dadurch einen Vorteil verschaffen wollte. Er ist der Vertreter des Seemannslateins, wie ihn Marryat der Wirklichkeit entnehmen konnte, während derselbe Charakter bei Kearney durch das Medium eines literarischen Typus hindurchgegangen ist.

Gelegentlich nimmt Marryats ständische Charaktersatire ethnographische Züge an. Seine Iren sind ganz in Miss Edgeworths Art gesehen, nicht nur Rainscourt (S. 298), sondern auch der Junge des Posthalters, der seinem Herrn die Briefe aushändigt, obgleich jener das Porto nicht bezahlen kann (KO 134). Seine alte Irin, die ihrem Herrn zuliebe selbst vor einem Morde nicht zurückschreckt, ist eine Vergröberung von Miss Edgeworths Ellinor (s. o. S. 51 f). Neu ist der pfiffig-dreiste amerikanische Kapitän, der mit grobem Egoismus auch die unter Seeleuten üblichen kleinen Hilfen nur gegen bare Bezahlung leistet, und als er sieht, dass aus den Engländern nichts mehr herauszupressen ist, sie doch noch über das Ohr haut (PK cap. XXI); eine andere Seite des Amerikanertums, die heuchlerische nationale Grosssprecherei, hatte schon vorher Hook im Maxwell behandelt (III 242); diese verschiedenen Motive hat dann später Dickens im Chuzzlewit zu beissender Satire vereinigt.

3.

Marryats Charakterisierungskunst ist nicht sehr variationsfähig. Wo er stärkere Wirkungen anstrebt,

pflegt er direkt zu charakterisieren, im allgemeinen auch beim ersten Auftreten seiner Persönlichkeiten; hier und da benutzt er auch eine günstige Gelegenheit, z. B. die Abfahrt eines Schiffes, um die gesamte Mannschaft vorzustellen. Auch indirekte allmähliche Charakteristik findet sich, so bei den geheimnisvollen Persönlichkeiten wie Melchior (Jph) und auch sonst, ohne dass ein bestimmter Grund ersichtlich wäre. Charakteristisches erstes Auftreten kommt gleichfalls vor, namentlich bei den Oddities, so dem gutmütigen Apotheker Cophagus, der sogleich seine typischen Redensarten loslässt (Jph 6), bei Mrs. Trotter, die sofort den jungen Simple beschwindelt (PS 29) und öfters. Besondere Eigenheiten sind auf diesem Gebiete nicht zu verzeichnen.

4.

Wenn Marryat seine Personen beschreibt, folgt er im allgemeinen den Spuren Smolletts (s. o. I 184). Oft fehlt körperliche Beschreibung ganz oder sie ist beschränkt auf einige, nicht gerade charakteristische Züge, so fast immer bei den Heldinnen. Sie ist um so ausführlicher, je mehr sie ihm zu humoristischen Wirkungen Gelegenheit gibt. Dabei zeigen sich auch die beiden Smollettschen Beschreibungstypen, aber deutlich überwiegt der erste: ein einziger stark hervortretender Zug steht im Vordergrunde. Der Domine Dobbs hat eine riesige Nase; sie wird mit komischem Ernst beschrieben im Vergleich mit anderen Nasenformen, und dann erfahren wir ihre Eigentümlichkeiten: *thin, horny, transparent and sonorous,* wir sehen sie in angestrengter, schnaubender und niesender Tätigkeit. Was ausser der Nase erzählt wird, ist unbedeutend und passt dazu: der Domine ist über sechs Fuss gross und besteht nur aus Knochen und Sehnen, sein Gesicht ist lang und dabei breit (JF 21). Vom Major Carbonell sind nur zu vermelden sein Backenbart, der unter dem Kinn zusammenhängt und im Gesicht bis zur Nase reicht (Jph 107), von dem Bootsmann Jolliffe die

Pockennarben (ME 71). Vanslyperken ist dünn, ein magerer Mann mit schmalen Schultern und kleinem Kopf; Nase und Kinn sind auffallend genähert; an der ersteren hängt stets ein Tropfen. Die ganze Gestalt ist eine senkrechte Linie, die nur durch das vom Leibe abstehende Sprachrohr unterbrochen wird. Dabei liebt Marryat ebenso wie Smollett bezeichnende Bilder: Smallbones ist blass, dünn und hohlwangig, mit fast erfrorenen Ohren; er sieht aus wie der älteste Sohn des Hungers. Mrs. Culpepper, die Zahlmeistersfrau, ist dick und faul, sie erinnert an ein aufrecht stehendes Federbett, ihre Backen sind breit wie ein Teller, ihre Augen fast so verborgen wie die eines Maulwurfs, die Nase gerade noch sichtbar, der Mund wie ein rundes O (PK 69). — Seltener ist der zweite Smollettsche Typus, die Vereinigung widersprechender Seltsamkeiten. Cophagus hat ein dünnes Gesicht, eine gebogene Nase, kleine Augen — aber einen breiten Mund, der an einer Seite heruntergezogen ist; weiter einen dicken Bauch, den er gern zärtlich streichelt, dazu spindeldürre Beine wie ein Kranich, die durch seine engen Hosen noch stelzenartiger erscheinen. Er sieht aus wie eine Apfelsine, die auf zwei Tabakspfeifen einherwandelt (Jph 5 f.).

III.

Weniger bedeutend als Marryats Charakterkunst ist seine Handlungsführung. Die Handlung pflegt auszugehen von dem erregenden Moment, dass der Held sich auf Reisen begibt; einige Male haben wir auch zu Anfang ein Familienereignis, den Tod des Vaters (KO, JF). Im einzelnen ist Marryat dann von Mrs. Radcliffe stark beeinflusst worden; aber das Beste, was sie zu geben hatte, hat er nicht von ihr gelernt, die straffe Gliederung der gesamten Fabel. Im allgemeinen steht er auf dem veralteten Kunststandpunkt Smolletts; die einzelnen Szenen des Romans werden lose aneinander gefügt, Episoden und Vorgeschichten werden eingeschachtelt; und in der Beziehung gibt es keinen Unterschied zwischen den einzelnen

Romantypen; der tragisch endende Roman The King's Own ist genau so lässig gebaut wie die übrigen. Wo sich eine Gliederung der Handlung zeigt, wird sie so gut wie ausschliesslich erzielt durch plötzliche Wendungen. Easy wird mit seiner Geliebten und deren Familie in seinem Hause belagert; immer grösser ist die Gefahr, schon haben sie das untere Stockwerk räumen müssen; Feuer wird an das Haus gelegt; da kommt Entsatz (cap. XXXI). Tom Beazeley ist zum Tode verurteilt und wird im letzten Moment begnadigt (JF III cap. XVII); das Piratenschiff wird in die Luft gesprengt; mit knapper Not kann Percival Keene noch entschlüpfen (160). Und so noch oft. Man sieht, wie Mrs. Radcliffe gewirkt hat. Auch bei losester Handlungsführung zeigt sich der Einfluss ihrer Technik wenigstens an den Hauptpunkten; auch ein Schüler Smolletts wie Marryat kann dieser Einwirkung nicht entgehen; eine lose Komposition in der Art des Peregrine Pickle ist im neunzehnten Jahrhundert nicht mehr möglich. Ganz Mrs. Radcliffe ist es, wenn im Japhet (221 ff.) der Held im Burgverliess schmachtet, wenn dann zwei Vermummte ihre Hämmer auf ihn zücken, aber im entscheidenden Moment der eine den anderen niederschlägt; es ist des Gefangenen treuer Diener, der mit einem Male in höchster Not zum Retter wird (vgl. MUd 501). Mitunter — bei Percival Keene, bei Smallbones und Snarleyyow — kehren diese Rettungen im letzten Moment mit typischer Regelmässigkeit wieder. Verblüffend sind die Wendungen im Japhet: er wird als Schwindler entlarvt — und die Entdeckung schlägt zu seinem Vorteil aus (cap. XXII); er gibt der Wahrheit die Ehre — und ist gesellschaftlich geächtet (234). Oder ein Verbrechen erweist sich plötzlich als zwecklos (s. o. S. 290 f.), eine wesentlich komische Geschichte geht plötzlich tragisch aus (ebd.). Auch sonst — das erinnert an Hook — sind die Kompositionswirkungen gern besonders stark am Schluss: Im Percival Keene haben wir an dieser Stelle eine überraschende Häufung von Wendungen und Gegenwendungen. Der Held wird

von Franzosen gefangen genommen und soll erschossen werden. Ein Offizier des französischen Heeres, der ihm verpflichtet ist (Motiv: Freundschaft der Gegner, vgl. S. 128) rettet ihn. Plötzlich Gegenbefehl. Der General befiehlt zu schiessen. Da erscheinen Kosaken und vertreiben die Feinde (cap. XLIII).

An sonstigen typischen Kompositionseffekten wüsste ich nur nachzuweisen den Nullpunkt (pathetischer Abschied der Liebenden, s. o. S. 288; die Geschichte endet jedoch tragisch) und die Regiefigur; wir haben aber gesehen (S. 289 f.), dass sie in dem einen Falle ganz wirkungslos bleibt, in dem anderen nur einen kleinen Teil der Erzählung wirklich beeinflusst.

Etwas stärker ausgebildet ist der Schluss. Wir haben die üblichen Heiraten, auch Scotts Schlussüberraschung: mit einem Male ist erreicht, wonach Percival Keene so lange gestrebt hat; der Vater hat ihn in seinem Testament als seinen Sohn anerkannt. Peter Simple schliesst mit einem humoristischen Nachspiel: ganz unvermutet treten komische Personen der früheren Handlung wieder auf: Chucks, die Handycocks; ebenso im Jacob Faithful Stapleton, der alte Tom Beazeley und der Domine Dobbs, und sie paradieren wieder ihren typischen Humor — das ist Fieldingsche Tradition (s. o. I 149 u.). Neu, aber dem eben Genannten nahe verwandt ist am Schluss die breit ausgeführte Genreszene: die Hochzeiten, zu denen die Entwicklung der Handlung geführt hat, werden mit grösster Breite und lautem Humor geschildert (Sn). Dem entspricht einmal ein leicht humoristischer Prolog: Im Findlingshause ist ein Baby abgegeben worden, und daraus entwickelt sich eine kleine Genreszene: der Pförtner und seine Frau sehen sich den Neuling an, schwatzen Unsinn und sie kühlt sich dabei ihre zerbrochene Nase; beide Personen treten in der Handlung später nicht wieder auf.

IV.

In Marryats Vortrag sind die objektiven Elemente reich, die subjektiven nur sehr spärlich ausgebildet. Er

liebt starkes Detail und zwar in der doppelten Art, dass er einerseits interessante Szenen mit reicher realistischer Fülle der Einzelheiten ausstattet, so die Zechgelage und Hochzeiten (z. B. am Schlusse von Snarleyyow) und alle Sturm- und Kampfesszenen an Bord; andererseits sucht er auch — genau wie es einst Defoe in derselben Gattung des Seeromans tat; vgl. I 47. 50 — die innere Situation möglichst anschaulich zu machen. Bei einem Sturm, in einer Gefahr, in einem Gefecht wird mit grösster Ausführlichkeit die Lage geschildert: 'So standen die Dinge; gewisse Umstände waren uns ungünstig, andere günstig; gewisse Wahrscheinlichkeiten deuteten auf diesen oder jenen Ausgang — schliesslich endete die Situation in folgender Weise . . .' (z. B. PK 250). Es ist auch Defoesche, dem Charakter des Engländers und Marryats Wesen durchaus entsprechende Realistik, wenn er alle geschäftlichen und Geldangelegenheiten mit breiter Ausführlichkeit behandelt, wenn z. B in Valerie der Heldin ihr steigendes Einkommen mit peinlicher Genauigkeit nachgerechnet wird. Gelegentlich strebt sein Vortrag auch nach historischen Wirkungen: er verschweigt in Scotts Manier (S. 195) den Namen der Stadt, von der er redet, als existierte sie (Jph 62); Percival Keene wird am Schluss in die Kämpfe des Jahres 1813 um Hamburg verwickelt; im Snarleyyow versucht Marryat sich — wir haben gesehen, mit welch geringem Erfolge — sogar im historischen Roman. Briefe (PS 92 u. oft), Gerichtsurteile und sonstige Urkunden (ebd. 455 u. oft) werden wörtlich gegeben, die Diktion strebt nach objektivster Wahrheit; wo Franzosen auftreten, reden sie wie bei Scott gelegentlich französisch (Val 345. 351). Öfters — das scheint eine Entlehnung aus Hook zu sein, — bedient sich eine humoristische Person des abrupten Stils, den wir später bei Dickens' Jingle wiederfinden werden. Japhets Beschützer Cophagus äussert seine Zukunftspläne mit Bezug auf den Helden: *Read — write — spell — good, and so on. Bring him up — rudiments — spatula — write labels — urn — M. D. one of these days*

— *make a man of him — and so on* (6). ... *Heh! Japhet — I see — nothing to do — had — must work — urn — and so on. Mr. Brookes — boy learn rudiments — good — and so on* (8). Auch die charakterisierende Kraft der Geste wird von Marryat zu reichen humoristischen Wirkungen benutzt; davon soll noch die Rede sein (s. u. S. 317 f.).

Die Erzählungspausen sind im allgemeinen wenig betont. Doch geht auch Marryat gern aus vom allgemeinen Satz (KO 18. 29) oder lässt die Erzählung mit leichter Regiebemerkung einsetzen (PS 138), er endet gern mit sentimentaler (Jph 61), tragischer (Jph 151. 215) oder komischer Pointe. Er liebt Kapitelüberschriften (JF, Jph, ME, PS), die oft in Fieldings Art komisch ausgestaltet sind, ferner Zitate und Motti (KO) zu Beginn des Kapitels. Erzählungsform ist teilweise die Selbsterzählung von Roderick Random und der Defoeschen Helden (JF, PS, Jph, Val, PK), teilweise die der dritten Person (KO, Sn, SCan).

Die subjektiven Elemente des Vortrags sind dagegen — wie bei seinen Lehrmeistern Smollett und Mrs. Radcliffe — nur schwach entwickelt. Sie zeigen sich in leichten Regiebemerkungen (PK 3. 69, KO 29) und gelegentlichem Ausgehen vom allgemeinen Satz und — allerdings sehr reichlichem — didaktischen Gerede. Namentlich in der ersten Zeit seiner Produktion tritt hier deutlich ein nicht unbedeutender Einfluss von Sterne zu Tage, über den noch zu reden sein wird (s. u. S. 320).

V.

1.

Wir haben bereits gesehen, dass die Satire in Marryats Romanen stark vertreten ist. Er macht sich lustig über die Schwächen der Kleinbürger (s. o. S. 304 f.), gelegentlich streift er auch allgemeine gesellschaftliche Satire: in der feinen Gesellschaft Londons kann ein Parasit wie Carbonell existieren; Japhet geht es gut, solange er schwindelt; auch die Entdeckung seines Lügengewebes schadet ihm nicht

sonderlich — aber als er ehrlich heraussagt, dass er ein armer Teufel ist, ist er verloren (s. o. S. 310). Oder die Satire wird spezieller in der Art wie Hook sie schon geübt hatte und Dickens sie später pflegt: er geisselt das Unterrichtssystem der Kleinstadt Chatham, die es einem brutalen Ignoranten wie Thadeus O'Gallagher möglich macht, den Schulmeister zu spielen (PK). Oder mit besonderer Vorliebe wendet er sich zu dem ihm nächstliegenden Thema des Seemannslebens: was sind das für Zustände, die es einem tyrannischen Kapitän möglich machen, einen tüchtigen Offizier wie Simple um Amt und Ehre zu bringen, die einen unerfahrenen Seekadetten ohne weiteres einer spitzbübischen Bootsmannsfrau ausliefern!

Diese Stellen sind jedoch mehr Ausnahme als Regel. Die Satire nimmt bei Marryat keinen sehr breiten Raum ein. Meistens ist sie in Humor aufgelöst; Japhets Londoner Erlebnisse und die Bootmannsfrau Trotter sind mehr humoristisch als satirisch gefasst; der Dichter lacht doch lieber, als dass er pathetisch anklagte. Tut er es einmal, so entgleist er leicht; es grenzt doch an unfreiwillige Komik, wie im Japhet einmal das englische Gerichtsverfahren — Hooks Thema — vorgenommen wird. Der Held steht unter der falschen Anklage des Strassenraubes vor Gericht — in Wahrheit ist er selbst beraubt worden — der Indizienbeweis fällt gegen ihn aus (das alte Motiv des Abenteuerromans, vgl. S. 123 f.), das Urteil wird gesprochen, da tritt der Hauptbelastungszeuge (Ogle) vor und nimmt alles zurück; er habe eine falsche Aussage gemacht, um einmal an einem erschreckenden Beispiele seinem Lande die Ungeheuerlichkeit eines Gerichtsverfahrens vordemonstrieren zu können, das auf Grund eines einzigen Zeugen zu einem Todesspruche gelangen kann! (277). — Das ist eine raffinierte Peripetie, aber keine politische Satire mehr, höchstens eine alberne Invektive.

2.

Oder die Satire geht in direkte Didaxis über. Zwar liegen lehrhafte Wirkungen Marryat als Schüler Smolletts

zunächst völlig fern; aber es ist bezeichnend für die moralisierende Art englischer Kunst, dass auch bei ihm die lehrhafte Tendenz durchbricht. Gelegentlich ganz in der alten Art Richardsons: des Helden Schicksal soll vorbildlich wirken; da wird dann freilich aus dem sittlichen Pathos der Aufklärungszeit die ödeste common-sense-Spiessermoral: Jacob Faithful endet mit einer doppelten Lehre — eine solche Schlussmoral pflegte schon Hook zu geben, s. o. S. 265 —: der Roman soll zunächst zeigen, wie töricht es ist, die Unabhängigkeit als höchstes Glück anzusehen — dann aber soll aus ihm die weitere Lehre folgen: wir können zwar nicht alle reich werden, aber mit guter Erziehung und guten Grundsätzen — *'there is every reasonable hope and every right to expect that we shall do well in this world* (JF 393). Welch erhabener Gedanke, dass die Tugend auch an der Börse von Vanity Fair einen gewissen Kurswert besitzt! Es passt zu dieser platten Philistermoral Marryats, dass bei ihm — mit der alleinigen Ausnahme von The King's Own — die Guten schliesslich glücklich und die Bösen bestraft werden. Eine junge Frau, die dem Alkohol ergeben ist (Peggy Pearson) wird aus einer grossen Gefahr befreit, da geht sie in sich und bessert sich und ihren Mann dazu (PK). Die Didaxis richtet sich auch auf recht spezielle und prosaische Dinge — das ist die Art von Miss Edgeworth und Theodore Hook, s. o. S. 66 f. 264 — Marryat bringt programmatische Erörterungen über die schlechte Vorbildung der Kapitäne (PS 307), über die schlechte Behandlung der Untergebenen (ME 212), über die Gefahren eines zu frühen Lernens im Kindesalter (PK 34), und die Bedeutung des Seeromans besteht für ihn — theoretisch wenigstens — darin, dass er ein Mittel ist, die unhaltbaren Zustände in der englischen Marine der öffentlichen Kritik zu unterbreiten.

3.

Weit bedeutender als Marryats Satire ist sein Humor. Da haben wir zunächst eine groteske Situationskomik

ganz in Smolletts Art: Eine schöne Witwe wird im Schlafzimmer überfallen von — — dem scheusslichen Köter ihres Verehrers (Sn cap. XI), ein Offiziersdiner an Land endet damit, dass die Herren völlig betrunken in Schiebekarren an Bord befördert werden (PS 119), ein armer Seekadett wird von den schlechten Menschen in einem Käfig festgehalten und nun weidlich gehänselt (PS 54). Manchmal ergeben sich dabei auch satirische Wirkungen, wenn z. B. ein Seekadett als Teufel verkleidet in der bigotten Stadt umherläuft und die abergläubischen Einwohner schreckt (ME 253 ff.). Traditionell ist weiter die Personenverwechslung (s. o. I 201. 272): der englische Konsul einer Hafenstadt wird in Weiberkleidern an Bord gelockt und muss die Geliebte eines Kadetten vorstellen (ME 243 ff.), und ähnlich die mancherlei Szenen, die sich ergeben zwar nicht aus falscher Beurteilung der Personen, wohl aber des Milieus: die armen Seekadetten begehen an Bord ahnungslos die grössten Dummheiten. Traditionell sind ferner die ernsten Dinge, die durch ihren sonderbaren Aufputz komisch wirken (Handlung und Begleiterscheinung, s. o. I 202): Percival Keene kehrt zur allgemeinen Freude lebendig vom Piratenschiff zurück — aber als schwarz angestrichener Neger (160 ff.). Der alte Faithful tauft seinen Sohn, indem er das Zeichen des Kreuzes über ihm schlägt — mit seiner Pfeife. Mehr Charakterhumor ist schon das sinnlose Handeln der Pedanten; dazu gehört es auch, wenn Japhet wiederholt hinter einem wildfremden Menschen herläuft und behauptet, in ihm seinen Vater gefunden zu haben — an der Nase hat er es ihm angesehen (cap. XXV. XXVIII). Oder mit noch stärkerer Karikatur: der Pöbel von Amsterdam hört, dass Mynheer Krause als Verräter verhaftet ist; voll Wut demoliert er ihm sein Haus. Dann klärt sich der Verdacht; dieselbe begeisterte Menge holt ihn aus dem Gefängnis und geleitet ihn im Triumph — zu den Ruinen seines Besitztums (Sn cap. LII). Ganz Charaktersituation ist es dann weiter, wenn der Bramarbas von Weibern gehänselt und in die Flucht geschlagen wird

(Sn cap. XXX. XLIV), wenn der dicke Leutnant Oxbelly nicht ahnt, wie beleibt er selbst ist, und über seine Frau spottet, die ihre Körperfülle nicht zugeben will (ME 373 ff.).

Marryats komische Charaktertypen bewegen sich ziemlich ganz in traditionellen Bahnen. Wir haben die einseitigen oddities, die komischen picaros Chucks und Carbonell (s. o. S. 303 f.), die Pedanten: Easy sen. (s. o. S. 301), den Schiffsarzt (s. o. S. 302); mit interessanter Einzelausprägung den Pedanten des Prügelns O'Gallagher, der das Hauen zu einer Art von Studium gemacht hat: er unterscheidet drei Arten körperlicher Züchtigung: *missile* (Lineal), *ferule* und *birch* — das ist Sternes Freude am Klassifizieren der Kleinigkeiten — und ihm ist diese einzige Beschäftigung, die er überhaupt kennt, zu einem wahren Lebensbedürfnis geworden; wenn er keinen Grund zum Prügeln besitzt, so schafft er sich ihn mit imaginären Beschuldigungen (PK 22), und wenn er nicht hauen kann, weil der Schüler faul ist, so prügelt er ihn, weil er zu schnell gelernt hat (27); er ist der Pedant des Hauens, der nur einen einzigen Ideenkreis kennt, bei dem die verschiedensten äusseren Eindrücke stets zur gleichen motorischen Entladung führen. Es ist dieselbe seltsame Geistesrichtung, die Sterne in seinem Onkel Toby geschildert hat, bei dem auch jeder neue Eindruck in irgend einer Weise mit dem Festungsbauen in Beziehung gesetzt wird; denselben begeisterten Virtuosen des Hauens hat dann Dickens später als Mr. Squeers von Dotheboys Hall verherrlicht.

Zum Pedantenhumor gehört auch bei Marryat die typische Redensart (vgl. I 149, II 215) und — das ist wohl sicher der Einfluss Sternes (vgl. I S. 248) — die typische Geste. Stapleton (JF) zitiert *human nature*, Mrs. Handycock (PS) ruft nach ihrem Hausmädchen Jemima, Kearney lügt und stirbt sogar mit einer Lüge auf den Lippen (s. S. 306), Mrs. Culpepper (PK) ist — eine zweite Mrs. Shandy — das ständige Echo für alles, was gesagt wird. Vater Faithful hat vier Redensarten: *'It's no use crying'; 'what's done can't be helped'; 'take it coolly'; 'better*

luck next time', und eine typische Geste, das Rauchen. Diese genügen für alle Zwecke des seelischen Verkehrs und aus ihnen wird dieselbe Fülle von Bedeutungen herausgeholt, wie aus Onkel Tobys Lillibullero (s. o. I 250). Oder: der Domine Dobbs hat eine eigentümliche Art, sich die Nase zu schnäuzen; das wird zu allerhand komischen Effekten verwendet; aber auch einmal zu tragischer Wirkung, als im Gefängnis des zum Tode verurteilten Tom das laute Schnauben ertönt (JF 380). Der brutale Schulmeister Gallagher (PK) schreckt seine Jungen mit der Drohung *'it will end in a blow-up'* — und er hat wahr prophezeit ohne die Wahrheit zu ahnen: er fliegt schliesslich mit seiner ganzen Schule in die Luft.

Auch wo sie nicht typisch ist, muss die Geste — wie bei Sterne — gelegentlich zu hübscher komischer Wirkung das Wort ersetzen. Ein Schüler erhält von dem Prügelpädagogen eine Frage, auf die er keine Antwort weiss, auf die es eine Antwort auch nicht gibt. Er weiss, dass die Frage nur Vorwand war. *[He] hesitated a few seconds, and then, without venturing a word of remonstrance, let down his trousers* (PK 23).

Die formelhafte Wiederholung wird allmählich aus einem Kunstmittel der Charakterzeichnung zum Mittel der Situationskomik. Sie hat noch etwas charakteristisches, wenn Mesty, der ehemalige Negerfürst, seine Lebensgeschichte erzählt und jeden Absatz epiphorisch schliesst mit einem traurigen Blick auf sein jetziges Leben: *now . . . [I am] boiling kettle for the young gentlemen* (ME 133 ff.). Sie ist reines Mittel der Situationskomik, wenn gezeigt werden soll, wie höflich — wider alles Erwarten — der Ton an Bord ist:

> *the captain's steward came up to him, touched his hat and requested the pleasure of his company to dinner in the cabin. Jack . . . took off his hat and accepted the invitation. Jack was standing on a rope which a seaman was coiling down; the man touched his hat and requested he would be so kind as to take his foot off. Jack took his hat off his head in return and his foot off the rope. The master touched his hat and reported twelve o'clock to the first*

lieutenant, the first lieutenant touched his hat and . . . . (noch fünfmal ebenso; ME. 66 f.).

Sie dient zu satirischer Wirkung, wenn eine vornehme, sehr stolze und puritanisch rechtschaffene Dame auf einer Seite (PK 4) viermal *the Honourable Miss Delmar* genannt wird, wenn bald darauf sogar die Rede ist von dem *immaculate lap on the apron of immaculate snowy whiteness of the immaculate Honourable Miss Delmar* (PK 7).

Unter den naiv-einseitigen Menschen sind noch zu erwähnen als literarische Neuerung die stets fröhlichen Matrosen Jemmy Ducks (Sn) und Beazeley, Vater und Sohn (JF). Ein Element des gutmütigen unverwüstlichen Humors steckt ja eigentlich in allen Romanhelden des 18. Jahrhunderts; auch in Smolletts Seeleuten trat es bereits zu Tage; stets jedoch als eine Charaktereigenschaft zweiten Ranges, während der eigentliche Humor meist von anderen Zügen ihres Wesens bestritten wurde. Hier hat Marryat eine bedeutsame neue Ader der Charakterkomik angeschlagen, die später Dickens in seinem Mark Tapley grossartig ausgebeutet hat.

Weniger originell sind die übrigen humoristischen Charaktertypen. Wir haben die Menschen mit dem Gegensatz zwischen Schein und Sein: Mrs. Trotter (PS), die behauptet, so gut wie nie Alkohol zu sich zu nehmen — höchstens als Medizin; aber dieser fromme Vorwand muss dann eine Menge von Sünden bedecken; sodann der brave fluchende Kaplan Hawkins (s. o. S. 304) und die verschiedenen Kleinbürger (S. 304 f.). In den Bahnen von Cervantes bewegen sich die seltsamen Helden: Muddle, Dobbs, Turnbull (s. o. S. 302, 307) und die guten Egoisten: die picaros Chucks, Kearney, Carbonell (s. o. S. 303 f. 306); neue Ausprägungen des alten Typus sind die Lady R— (Val), die schliesslich den jungen Lionel liebt, den sie aus blindem Hass gegen ihre Schwester in die Küchensphäre verbannt hat, und der gutmütige, aber völlig schwache Vater Chateneuf, der es nicht wagt, gegen seine Ge-

mahlin aufzutreten, die ihre Tochter misshandelt (Val); dass er trotz dieser Schwäche ein besonders tapferer Offizier ist, gehört zu den seltsamen Charakteranomalien, die Marryat aufzustellen, aber nicht zu erklären liebt.

Sehr zurück tritt bei Marryat der subjektive Humor in Fieldings und Smolletts Art. Er beschreibt wohl einmal mit quantitativer Verschiebung eine Gassenbubenkeilerei mit den Hilfsmitteln des heroischen Epos (Jph 29 ff.), oder mit qualitativer Änderung verteidigt er den Schmuggel (KO 68 f.) oder preist die betrunkene Mutter Faithfuls, wie einst Smollett die Mutter seines Count Fathom zur Heroine gestempelt hatte — beide Fälle begegnen im Anfangskapitel der Romane; das aber ist doch Ausnahme. Dagegen hat ihn stark beeinflusst der subjektive Humor Sternes. Nicht gerade in den einzelnen stilistischen Elementen, wenn man absieht von den bis zur Unerträglichkeit gesteigerten Wortspielen namentlich zu Anfang der Geschichte (z. B. ME), wohl aber in dem langatmigen Philosophieren über Kleinigkeiten, öfters über Themata, die direkt aus Sterne entlehnt sind: Japhet beginnt mit breitspurigen Auseinandersetzungen über das Datum der Geburt des Helden, Easy mit Spekulationen über die Wichtigkeit seines Namens, und wie im Tristram Shandy endet die lange Erörterung damit, dass der Junge gegen den Willen des Vaters einen recht prosaischen Namen erhält: er wird einfach John genannt; schwächer findet sich dasselbe Motiv KO 46. Sehr hübsch hat er einmal Sternes Philosophieren über Kleinigkeiten zur Charakterzeichnung verwendet: was sein Bootsmann Chucks über die Geheimnisse des Seemannsknotens predigt, hätte Walter Shandy äussern können, wenn er sein Leben an Bord zugebracht hätte (PS 96). Ganz im Stile Sternes sind auch die Erörterungen über die Nase des Domine Dobbs (JF 21), die schwachen moralisch-philosophischen Betrachtungen über die Ewigkeit (KO 359), die mitleidige Apostrophe an die Armen, deren Tod soeben erzählt ist (366), die ziemlich witzlose Invocatio von Humbug (KO cap. XLVIII) u. dgl.

mehr. Eine direkte Nachahmung liegt vor, wenn er cap. XLIX des King's Own als sein letztes bezeichnet und die Erzählung doch erst nach weiteren elf Kapiteln zu Ende bringt, wenn er das XXXVII. Kapitel desselben Romans mit Klagen füllt, dass er nicht weiss, was er schreiben soll und nach allerlei ziellosem Gerede es endlich triumphierend zu Ende bringt.

4.

Ganz wie bei Hook sind aber auch bei Marryat in allen Romanen mit den komischen stets tragische, zum mindesten tragikomische und oft auch sentimentale Wirkungen verbunden. The King's Own beginnt mit dem rührenden Effekt, dass der zum Tode verurteilte reuige Meuterer seinem Sohn einen breiten Pfeil auf den Rücken tätowieren lässt und ihn so zum königlichen Eigentum (The King's Own) stempelt. Im Peter Simple haben wir die pathetische Flucht des Helden aus der Kriegsgefangenschaft, seine Verurteilung und Entlassung, die sentimentale Geschichte von der Irin Ella Flanagan, die dem Kapitän in Männerkleidern aufs Schiff folgt und trotz dieser rührenden Anhänglichkeit auf den Geliebten verzichten muss (333 ff.), im Faithful sehen wir, wie ein kokettes Mädchen, ohne sich viel dabei zu denken, einen braven Soldaten fast um sein Leben bringt, und nur im letzten Moment das Äusserste abgewendet wird, und so geht es durch alle Romane; höchstens dass die letzten (Valerie und Settlers in Canada) mit ihrer sinkenden Kunst überhaupt mehr durch seltsame Abenteuer als durch Komik und Tragik wirken. Bemerkenswert ist unter den sentimentalen Effekten die Geschichte der armen Susan Hornblow, der Tochter des Schmuggelschiffers, die über das schlimme Steingefängnis London klagt und sich nach Luft und Grün sehnt (KO 86) — auch das ein Motiv, das an Dickens erinnert.

Einmal verwendet Marryat auch einen Effekt des stärksten Grausens. Er erzählt die fürchterliche Geschichte vom Admiral de Courcy, dem sterbenden Geizhals, an dem

die Lieblosigkeit seines Lebens sich rächt. Sie ist eingeleitet mit einer hochpathetisch-didaktischen Regiebemerkung: *Reader, you shall hear how he died*: hilflos liegt er auf seinem Lager, krampfhaft deutet er mit dem Finger nach seinem Mund zum Zeichen, dass der Durst ihn quält; aber die alte Hexe von Aufwärterin kümmert sich nicht um ihn, sie plündert ruhig seine Börse, stiehlt die Ringe vom Nachttisch und seine Wäsche; – eine ganz ähnliche Szene schildert später Dickens in der vierten Stanze seines Christmas Carol — dann liegt der alte Geizhals als Leiche da, und noch immer weist der Finger grauenerregend nach dem trockenen Mund (KO 96 ff.).

Marryats eigenste Art zeigt sich aber auf dem Gebiete der tragikomischen Wirkungen, die in keinem Roman fehlen. Oft mit sehr hübschem Effekt: Domine Dodds klagt beweglich über seinen totgeglaubten Schüler Jacob Faithful, und doch kann er auch hier nicht anders, als seine Trauerrede mit Wortspielen und Zitaten zu schmücken. Seymour sucht eine ohnmächtige Dame wieder ins Leben zurückzurufen, und da er kein anderes Belebungsmittel zur Hand hat, wirft er ihr einen Topf mit schmutzigem Farbwasser ins Gesicht; sie sieht ganz schwarz aus, und die Hinzueilenden halten ihn für ihren Mörder (KO 248). Tragikomisch ist der Sturm auf das Weiberfort: die Soldaten wollen zuerst nicht gegen die Frauen kämpfen, und doch prasselt der Kugelregen aus der feindlichen Stellung auf sie nieder; erst allmählich wird ihnen klar, dass die Hauptmasse der Frauen verkleidete Männer sind (Sn cap. XLIX ff.). Aus einem Dummenjungenstreich an Bord eines Schiffes wird fast eine Meuterei (PK 117 ff.). Oder eine sentimentale Szene wird tragikomisch gewendet. Wie tragisch, dass die prächtige Ella Flanagan, die ihrem Geliebten aufs Schiff gefolgt ist, nun doch verzichten muss; aber wie komisch ist das Mittel, das dazu angewendet wird: der Priester sucht ihr begreiflich zu machen, dass ein Kapitän nicht heiraten darf, da ja auch die Priester ehelos sein müssen, und mit dieser vagen Ähnlichkeit gibt

sich die Arme zufrieden und — wieder sentimental — geht in ein Kloster (PS 338). Dauernd auf der Grenze des Komischen und des Pathetischen hält sich der fürchterliche Höllenköter Snarleyyow. An und für sich ist er nichts weiter als ein Hund von widrigem Aussehen und bösartiger Gemütsart. Aber da er immer wieder gemordet wird und immer wieder mit dem Leben davonkommt, erhält das Geschöpf doch so etwas wie einen geisterhaften Charakter; ohne dass der Dichter etwas besonderes dazu tut, regt sich in dem Leser gelegentlich ein gewisses unbehagliches Gefühl — ganz wie es Walter Scott durch suggestive Andeutungen zu erzielen pflegt — dass die abergläubische Scheu der Matrosen doch nicht blosse Einbildung sein wird.

Ebenso oft trägt Marryats Tragikomik allerdings einen unangenehm gesuchten Charakter. Man sieht, wie er — ähnliches fanden wir bei seinen Charakteren — den Leser durch seltsame Effekte und durch Vereinigung möglichst heterogener Elemente blenden will, und dass ihm dies doch nicht gelingt. Eine wenig erfreuliche Mischung von Sentimentalität, Komik und Tragik zeigt die erste Regiefigur des Japhet, Miss Judd (s. S. 289). Die Nichte, die sich für die verstorbene Tante ausgibt, hat etwas Komisches; dass sie damit ihre Gesundheit zu Grunde richtet und ahnt, dass sie mit ihrem Leben spielt, ist tragisch; dass sie im Bewusstsein ihres nahen Endes dem jungen Faithful eine geheime Schützerin sein will, ist sentimental; dass sie dies aber tut, weil er ihr Alkohol verschafft, ist grobe Komik und nicht minder der weitere Effekt, dass sie vor den dummen Muckern einer verdrehten Sekte unter dem Einfluss von Spirituosen die Prophetin spielt; und nimmt man hinzu, dass all dies nur aus gemeinem Eigennutz geschieht, so wirkt die ganze Geschichte brutal, nicht komisch und noch weniger sentimental oder tragisch. Die Vielheit der Effekte hat den Effekt zerstört. Und ebenso wirkt Marryat nicht tragikomisch, sondern einfach abstossend, wenn er das G r a u s i g e k o m i s c h z u w e n d e n v e r s u c h t.

Rainscourt hat seine Frau ermordet — halb und halb liebt er sie dabei doch — ihr Herz lässt er einbalsamieren; durch ein unglückseliges Missverständnis wird es auf den Kehrichthaufen geworfen (328). Und vielleicht noch schöner: die wilden Iren haben die Leichen der Schiffbrüchigen geplündert und betrinken sich an dem geraubten Whiskey; da explodiert das Fass und die ganze Gesellschaft fliegt in die Luft (KO 366). Vanslyperken hat die verweste Leiche seiner Mutter gefunden. Er sucht nach ihrem hinterlassenen Golde, aber um zu ihm zu gelangen, braucht er den Schlüssel, den die Alte an ihrem Körper trägt, und so wühlt er denn unter Maden und Würmern an dem fauligen Leichnam der Mutter, um seine Gier nach Gold zu befriedigen! Und dann geht er fort und überlässt den Leib der Mutter dem Armenbegräbnis; es gehört schon ein recht roher Geschmack dazu, um in dieser ekelhaften Szene etwas Tragikomisches zu finden (Sn cap. XLIV). Vielleicht noch abstossender sind einige angeblich humoristische Szenen im Jacob Faithful. Des Helden Bruder wird tot aus dem Wasser gezogen; da soll des Vaters stoische Ruhe pathetisch oder tragikomisch wirken: der brave Mann sagt gar nichts, sondern konstatiert einfach, dass die Aale ihm die Nase und das halbe Gesicht weggefressen haben, *so that . . . he was of no use to nobody* (4). Und dasselbe gilt von der nächsten Szene in Faithfuls Leben: das andauernde Trinken der Mutter hat geendet in '*spontaneous combustion*'. Der Vater springt in der Verzweiflung über Bord. Diese schauerliche Szene wird zu komischen Wirkungen benutzt. Der unerfahrene Junge verkauft den Leichnam seiner Mutter an einen Arzt, der ihm verspricht '*to take great care of it*', und der gefühlvolle Sohn fügt in seiner Selbsterzählung die schöne Bemerkung hinzu: '*Singular, that the first bargain I ever made . . . should be that of selling my own mother*' (p. 15).

5.

N a t u r b e s c h r e i b u n g spielt bei Marryat, dem Neubegründer des Seeromans, kaum eine Rolle. Deutlicher

kann seine Abhängigkeit von Smollett kaum zum Ausdruck kommen, und wohl auch die geringe künstlerische Anlage seiner Persönlichkeit. Mrs. Radcliffe und Scott haben die Naturszene zur Tradition des Romans erhoben; sowohl Hook wie Marryat, die sich sonst der Überlieferung gern fügen, gehen dieser Tradition aus dem Wege. Gelegentlich gibt Marryat allerdings eine kleine Naturstudie: Sonnenuntergang über einem Park; Ruhe; träge liegt das Vieh auf der Wiese, Sonnenstrahlen leuchten schräg darüber — das ist ein Radcliffesches Thema. Hier und da erhalten wir einen Natureingang zu Beginn des Kapitels (Sn p. 1. 73), etwa kaltes Regenwetter auf See, recht selten einmal (nur kurz angedeutet) einen Sonnenuntergang auf dem Meere (KO 153); aber wenn ein Sturm auf See beschrieben wird, gibt Marryat wohl genaue Mitteilungen über den angerichteten Schaden; aber das Naturschauspiel ist diesem matter-of-fact-Menschen weit weniger wichtig. Es ist unter diesen Umständen doppelt interessant, zu sehen, wie seine Neigung zum realistisch genauen Detail ihn doch hier und da zu Naturbeschreibungen führt, auch wo sie nicht traditionell sind: er schildert das verfallene Haus von Tom Beazeley auf der kleinen Insel zwischen den zwei Flussarmen (JF 284), auch einmal ein Interieur, so den Laden von Mrs. Keene (PK 40). Wieder finden wir hier Marryat in seiner historischen Rolle als Vorläufer von Dickens.

VI.

Marryats Technik zeigt alle charakteristischen Merkmale einer Übergangszeit, ähnlich wie die ihm nahe verwandte Art Theodore Hooks. Beide sind die Fortsetzer der alten Smollettschen Kunst: sie können prächtige Charaktere gestalten, hübsche Einzelszenen darstellen, sind als Humoristen wirklich bedeutend. Aber — das ist der Charakter der Übergangszeit — was sie können, genügt nicht mehr, und was sie leisten möchten, erreichen sie nicht. Die blossen Abenteuer mit komischen Charakteren darin haben Mrs. Radcliffe und Scott für alle Zeiten unmöglich

gemacht. Man verlangt Universalität der Wirkung, Humor und Tragik, Sentimentalität und Pathos in derselben Geschichte, und dazu eine spannende Handlung. Wir haben gesehen, wie wenig Hook diesen Anforderungen wirklich zu genügen vermag; Marryat kann es noch weniger, und doch nimmt er sich noch mehr vor als jener. Hook hat wenigstens starke konstruktive Erfolge erzielt, er kombiniert — wenn auch längst nicht immer befriedigend — alte Gattungen und schafft etwas Neues; Marryat bleibt wesentlich auf der Bahn des alten Abenteuerromans und schüttelt nur die einzelnen Effekte der verschiedenen Gattungen durcheinander — so lauscht er Scott die Regiefigur und den Hilfshelden ab (S. 289. 292) —; aber es fehlt ihm doch die Fähigkeit, eine Handlung zu konzentrieren; er holt Steine herbei von überall her, von Walter Scott, von Mrs. Radcliffe, von Sterne, karrt sie auf den alten Smollettschen Acker und lässt sie da liegen. Und dabei kann man ihm das konstruktive Talent nicht ganz absprechen: wo er einmal — in den Settlers of Canada — sich vor ein neues Problem gestellt sieht und seine Vorbilder zu Hause lässt, zieht er sich recht geschickt aus der Affäre; aber es fehlt ihm die nötige Ruhe und der künstlerische Ernst: es ist offenbar viel bequemer, möglichst viel Einzeleffekte in einen gemeinsamen Rahmen zu pressen als sie organisch mit einander zu verbinden. So scheitert er schon an der kleineren Aufgabe, den Abenteuerroman künstlerischer zu gestalten durch Aufnahme grosser tragischer Effekte, seine Handlungen konzentrierter und fester zu fügen. Und völlig misslingt ihm sein Streben, schwierigere Probleme zu lösen. Er hat ein Gefühl dafür, dass der Roman mehr tun kann als bloss amüsieren. Er weiss, dass sich in dieser Gattung die höchsten Probleme menschlicher Charakteristik bearbeiten lassen; deshalb wagt er sich an den peinlich ehrbaren Betrüger, den freundlichen Mörder; aber er sieht nicht recht ein, dass blosses Zusammenstellen von Gegensätzen noch keine Charakteristik ist. Er hat ein Gefühl für die seltsame Vielgestaltigkeit

des Lebens, in dem Tragik und Komik auf engstem Raume nebeneinander stehen, und wagt sich sofort daran, die schauerlichste Tragik in gröbste Komik aufzulösen, und merkt nicht, dass er nur abstossend wirkt (S. 323 f.). Er ahnt, dass die Kunst eine tiefere, ethische Wirkung ausüben kann, und so verkündet er in seinen Romanen die Banausenethik, für die allein er Verständnis hat (S. 315). Überall hohe Ziele, und überall ein völliges Fehlgreifen, wo dieser auf seinem eigensten Gebiet wirklich tüchtige Mann aus seinem engen Kreise hinausgeht.

Es musste ein Grösserer kommen. Wir sahen, wie Hook in mancher Beziehung auf Dickens weist, wie er die Verschmelzung der alten Romantypen vorbereitet, die jener durchgeführt hat, von mancherlei kleinen Beeinflussungen ganz zu schweigen. Wir haben gefunden, dass auch Marryat ein Vorläufer von Dickens ist. Gar manche seiner Einzelfiguren leben bei jenem nach: der aristokratische Chucks, der Virtuose des Prügelns Gallagher, die stets fröhlichen Seeleute; der formelhafte Humor Fieldings und Sternes hat bei Marryat die Ausprägung gefunden, in der ihn Dickens fortsetzt; aber das ist noch nicht alles. Erst Dickens ist es wirklich gelungen, aus dem Roman ein grosses Werkzeug edelster Didaxis zu machen. Zwar sind auch an ihm die Gefahren, denen Marryat erlag, nicht ganz spurlos vorübergegangen; aber er hat trotzdem Bleibendes geschaffen: er hat den Roman um eine Fülle der eigenartigsten und dabei wirklich lebendigen Charakterkombinationen bereichert, und ihm erst ist es geglückt, in demselben Rahmen zu vereinigen das Beste, was Richardson und Fielding, Goldsmith und Mrs. Radcliffe, Miss Burney und Mrs. Inchbald der Menschheit hinterlassen hatten. Erst Dickens hat es verstanden, in der Form des Romans das Bild der grossen Welt widerzuspiegeln mit all dem Kleinen, was doch so gross ist, und all dem Erhabenen, das darum nichts von seiner Grösse einbüsst, weil auch das fröhliche Lachen seine natürliche Ausdrucksform ist.

Der englische Roman in der Ära der vier George.

Ein Beitrag zur Literaturgeschichte und zur Poetik.

Kapitel 12.

Der englische Roman in der Ära der vier George.

Wir haben die Entwicklung des englischen Romans in der Zeit seiner ersten Blüte an seinen einzelnen Hauptvertretern kennen gelernt; es gilt jetzt die gewonnenen Einzelkenntnisse zusammenzustellen und zu verarbeiten. Dabei werden, dem Gang der bisherigen Darstellung entsprechend, zwei Gesichtspunkte hervortreten. Wir werden versuchen, das allmähliche Wachsen der Romankunst von primitiveren zu höheren Formen zu erzählen und zu begreifen und so ein gutes Stück englischer Literaturentwicklung zu zeichnen haben. Soll diese Entwicklung aber glaubhaft erscheinen, so wird nachzuweisen sein, dass sie mit den allgemeinen Gesetzen in Einklang steht, die sich aus der Analyse des künstlerischen Schaffens ableiten lassen. Die literarhistorische Darstellung wird — wie eigentlich alle tiefer grabende Literaturgeschichte — gleichzeitig ein Beitrag zur Poetik sein.

I. Grundplan und Konstruktionsmotive.

1. Grundplan.

Im Grundplan unserer Romane haben wir zwei Typen unterschieden, die trotz aller Versuche zur Vereinigung und Verschmelzung sich durch unsere ganze Epoche im Wesentlichen selbständig erhalten, den Abenteuerroman und den Persönlichkeitsroman, die Gattung Defoes und die Gattung Richardsons. Sie sind eigentlich

in allen Punkten verschieden. Der erstere ist im Wesentlichen heimisches, aus den untersten Kreisen des Volkes emporspriessendes Gewächs, der andere stammt allem Anschein nach aus den verfeinerten höfischen Kreisen und hat — wohl auf dem Umwege über Frankreich — sich allmählich den Idealen eines zur Kulturhöhe heranreifenden feineren Bürgertums angepasst. Dem entsprechend ist Defoes Kunst derb, einfach, oft roh und geschmacklos; sein Romantypus steigt erst langsam zur Kunsthöhe empor. Richardson dagegen steht auf einer kaum zu überbietenden Höhe des Ideals, langsam gewinnt im Laufe der Entwicklung sein verstiegener Heroismus Fühlung mit der Realität. Vom platten Realismus strebt der Abenteuerroman empor, vom übertriebenen Idealstil bewegt sich Richardsons Typus zur Erde hernieder. Dabei kann es nicht ausbleiben, dass beide Gattungen sich im Laufe der Jahrzehnte immer deutlicher aneinander angleichen.

a) Bei Defoe haben wir, entsprechend den Hauptwurzeln, die wir für seine Kunst annehmen müssen — Schwanknovelle, Verbrecherbiographie, Reisebericht, dazu wohl auch fremder Einschlag vom spanischen Schelmenroman her — zunächst eine wesentlich aufs Gegenständliche gerichtete, derbe und nur durch das Material spannend wirkende Geschichte. Sie klafft an allen Ecken und Enden auseinander. Aus der Fülle der einzelnen Begebenheiten lässt sich nichts herausheben, was als Konstruktionsmotiv überragende Bedeutung hätte; die Rollen sind ohne höhere Gesichtspunkte verteilt; zu einer künstlerischen Handlungsführung, die Wertvolles und Nebensächliches zu scheiden bemüht ist, zeigen sich eben erst einige Ansätze. Die Kraft von Defoes Leistung liegt im Realistischen: in der eindringlichen Vorführung jedes einzelnen Ereignisses und des Milieus mit plastischem, stellenweise übertrieben genauem Detail, im Streben nach scharfer Charakterisierung gewöhnlicher und ganz individuell aufgefasster Menschen und leidlicher seelischer Analyse — im letzten Punkt ist bereits die Einseitigkeit der bloss realistischen Kunst überwunden.

Und das geschieht im Laufe der Folgeentwicklung in immer höherem Masse. Fielding hebt aus der bunten Menge des Materials starke Konstruktionsmotive heraus, gruppiert die Rollen und ordnet die Handlungsführung nach gewissen Gesichtspunkten und gibt so der noch ziemlich chaotischen Masse Defoes eine gewisse innere Form; die Handlungsführung wird eine Generation später von Mrs. Radcliffe und ihrer Schule zu raffinierten Wirkungen zugespitzt, von denen Walter Scott dann so viel behält, als sich mit künstlerischen Zielen vereinen lässt. Auch dadurch wird der Typus immer mehr veredelt, dass er sich in den Dienst bestimmter Auffassungen des Menschenlebens stellt. Defoes Streben nach roher Didaxis, so unfruchtbar es auch sein mochte, zeigt bereits eine gewisse Erhebung über das rein stoffliche Interesse. Bei Mrs. Radcliffe und Scott dringt das Pathos in den Abenteuerroman ein. Schon ein Menschenalter vorher ist er für Fielding ein Mittel zur Entfaltung humoristischer Weltanschauung geworden und diese gehört dann bald zur typischen Eigenart dieser Romanform. Gleichfalls bei Fielding wird die scharfe Milieudarstellung des Typus zu ständischer Satire verwertet und diese entwickelt sich dann stärker und stärker: Mackenzie und Godwin gewinnen ihr soziale Wirkungen ab, Miss Edgeworth findet in ihr ein Mittel zu wirkungsvoller Darstellung fremder Menschen und Sitten, Walter Scott macht sie ausserdem noch fruchtbar zur Wiederbelebung der Vergangenheit. Auch in dieser höchsten Steigerung des Typus verleugnet er jedoch seinen Zusammenhang mit dem Defoeschen Urbild nicht: noch überwiegt das Interesse für die sinnfällige Handlung, für starke Anschaulichkeit der dargestellten Menschen und Ereignisse — seit Fielding ist die Plastik der Darstellung sogar durch gesteigerte Aufmerksamkeit auf die Eigenheiten menschlicher Gestalt noch stärker geworden — aber der Realismus ist gemildert, Detail wird nur noch mit künstlerischer Absicht verwendet, die Handlungsführung ist kunstvoll geworden und vor allem ist das einzelne

Ereignis nicht mehr um seiner selbst willen wichtig; es hat typische Bedeutung erhalten als Abbild grosser weltgeschichtlicher Konflikte.

b) Weniger klar und umfassend als die Aufwärtsbewegung beim Abenteuerroman hervortritt, kommt bei der anderen Gattung, dem idealistischen Persönlichkeitsroman Richardsons, die entgegengesetzte Bewegung zu mehr realistischer Kunst zur Geltung. Das liegt einmal daran, dass — wenn der oben I 57 ff. entwickelte Stammbaum richtig ist — der wesentlichste Schritt, nämlich der Übergang von der idealistischen Welt der Ritter und Schäfer zu bürgerlicher Wirklichkeit, bereits vollzogen war, als die Gattung mit Richardson in England lebendig wurde. Zweitens daran, dass gerade das, was diese Romanart erhebt, vergeistigt und idealisiert, ihr Interesse für alles Seelische, mit Naturnotwendigkeit vom Idealstil abführt und eine bestimmte Art des Realismus erzeugt, nämlich die realistische Darstellung des äusseren Widerscheins der inneren Handlung. Richardson achtet auf alle Gesten, Blicke, Worte, Handlungen des Individuums und seiner Umgebung. Wir haben gesehen, wie diese Art des Realismus von Richardson (über Sterne, der freilich nur bedingt in diese Entwicklungsreihe gehört) zu Miss Edgeworth und Miss Austen ansteigt, und wie dieser ideelle Realismus nicht minder peinlich genau die Aussenwelt wiedergibt als in anderer Sphäre der sinnfällige Realismus Defoes. Drittens aber hat diese Gattung niemals folgerichtig alle Möglichkeiten ihres Stils ausgebildet. Sie gab eine idealistische Stilisierung der Wirklichkeit, aber sie gab sie nur halb. Sie schilderte nicht ein ganzes Menschenleben mit seinen tausend Zufälligkeiten, sondern nur einen kleinen, besonders bedeutsamen Abschnitt daraus; sie beschrieb nicht die vielgestaltigen Individualitäten der Aussenwelt, sondern nur die grossen allgemein menschlichen Charaktertypen; sie versuchte die Mannigfaltigkeit der Geschehnisse durch starke Konstruktionsmotive (Liebe, Persönlichkeit eines Menschen) zur Einheit zu formen; sie brachte in der

Darstellung eine bestimmte Auffassung der Dinge zur Geltung, und zwar die denkbar höchste und idealste Anschauung des Menschentums, die mit tragischem Pathos Menschen und Ereignissen gegenübertritt. Soweit ist diese Kunst idealistisch, stilisiert sie die Dinge. Jedoch der eben geschilderte ideelle Realismus der inneren Handlung bringt bereits ein starkes realistisches Element in die Darstellung; vor allem aber bietet diese Kunst in anderer Beziehung ganz unverarbeitetes Rohmaterial. In der Rollenverteilung wird das künstlerische Prinzip, die Anordnung nach widerstreitenden Kräften, verhängnisvoll in den Hintergrund gedrängt durch das realistischere, das den Menschen mit allen Zufälligkeiten der natürlichen Familiengruppierung betrachtet, und in der Handlungsführung verzichtet sie vollends auf jede Stilisierung, bringt sie nur ungesichtetes Rohmaterial; in der Konzentrierung der Handlung ist sie nicht wesentlich über die Stufe des Abenteuerromans emporgewachsen. So bietet Richardson, mit dem die neue Gattung in die Literatur eintritt, keinen rein idealistischen Roman — deshalb habe ich auch diesen Namen als Gattungsbegriff vermieden — sondern einen schon stark dem realistischen Standpunkt angenäherten Typus: er ist idealistisch in der Wahl der Charaktere, in dem geringen Interesse für sinnfällige Beschreibung der Menschen, in der Konzentration des Stoffes um stark wirksame Konstruktionsmotive — aber er ist streng realistisch in der Beschreibung von allem, was motivieren und charakterisieren hilft und in der ungebändigten Masse seiner Rollen und Ereignisse; und in seiner Auffassung der Dinge zeigt sich wohl ein Streben nach der hohen Weltanschauung des idealen Stils, aber sie ist zu platter, höchst realistischer Didaxis vergröbert.

Es ist erklärlich, dass ein solcher verkrüppelter und in seiner ästhetischen Wirkung nicht gerade erfreulicher, aus einer ausländischen Literatur herübergenommener Stil keine grosse Zukunft hat. Er muss dem realistischeren Kunststil der Defoe-Fieldingschen Schule erliegen, weil dieser

der nationalere und trotz aller Beeinflussungen von ausserhalb der einheitlichere ist. Das zeigen Goldsmith, Miss Burney und Miss Edgeworth, die von Richardson ausgehen, bei denen aber die Einflüsse der realistischeren Technik immer stärker werden. Weitere Ausbildung hat die Richardsonsche Kunst nur einmal erfahren — bei Jane Austen. Auch hier zeigt sich aber deutlich, dass die weitere Ausgestaltung dieses Idealstils sich in realistischer Richtung weiterbewegt. Idealkunst ist nur noch das starke Interesse für alles Seelische, die Vernachlässigung der spannenden Handlung, das geringe Verständnis für menschliche Physiognomik. Aber das alte Pathos ist ganz verschwunden, die hohe optimistische Weltanschauung der Gattung ist leicht satirisch und humoristisch geworden, die Menschen sind keine Idealbilder der Phantasie mehr, sondern — überall da, wo sie gelungen sind — von scharfer Realistik; wo sich scheinbar eine idealistischere Gegenströmung geltend gemacht hat, wie in der gelegentlich etwas besser gegliederten Handlung, stammt sie in Wahrheit deutlich aus der realistischen Entwicklungsreihe Fieldings.

c) Das Hauptereignis in der Geschichte des Romans ist aber das allmähliche Zusammenwachsen, die Verschmelzung der beiden Typen. Wir haben soeben (S. 333) gesehen, wie seit Fielding der Abenteuerroman die hauptsächlichsten Elemente der Kunst des Persönlichkeitsromans in sich aufnimmt. Noch stärker ist diese Erscheinung in der Gattung Richardsons zu belegen. In der Weiterentwicklung des Typus zum Frauenroman treten neben den heroischen Charakteren auch recht gewöhnliche, satirisch geschaute zu Tage und die Handlung wird vielseitiger, spannender. Mrs. Inchbald gibt ihrer Clarissa Agnes Primrose die aufregenden Abenteuer einer Defoeschen Heldin (s. o. I 365), Miss Edgeworth erreicht durch Vervielfachung und Verknüpfung der Liebesgeschichten eine ähnliche Belebung; um eine einzelne, wie Clarissa stark im Vordergrunde stehende Persönlichkeit gruppiert

Goldsmith eine Nebenhandlung mit Fieldingschen Elementen (I 221 f.), die dann bei Mackenzie die Haupthandlung ganz verdrängt (I 355). Eine fast völlige Verschmelzung beider Typen ist dann bei Walter Scott eingetreten, indem dort der grosse welthistorische Hintergrund eine starke Stilisierung des Ganzen zur Folge hat. Wo alle grossen Momente einer Epoche hervortreten sollen, darf neben der herkömmliche Satire des Abenteuerromans auch das hohe tragische Pathos Richardsons nicht fehlen, erfordert die Handlungsführung eine gespannte, stets das Wesentliche herausarbeitende Aufmerksamkeit. Aber bei dieser Vereinigung überwiegt doch deutlich der lebenskräftigere Typus des Abenteuerromans; nicht die Momente des Idealstils sind bei Scott das Hervorstechende, sondern gerade das Realistische in der Auswahl und Zeichnung der Charaktere, in der Physiognomik und der Behandlung des Details hat ihm den Ehrenplatz in der Literaturgeschichte erobert. In mehr äusserlicher Weise suchen dann Hook und Marryat Scotts Vorbild nahe zu kommen, ohne doch das eigentlich Grosse von ihm zu übernehmen, seinen historischen Hintergrund; sie mischen das Pathos Richardsons mit der Komik Fieldings und dazu noch Sternes Sentimentalität und suchen so Scotts Totalität der Wirkungen im gewöhnlichen Leben der Gegenwart darzustellen, ein Ziel, das allerdings erst Dickens erreicht hat (S. 282. 327).

d) Aus den beiden Urtypen ist so auf dem Wege der Vereinigung ein neuer Typus entstanden; andere neue Typen ergeben sich durch Entfaltung der alten; Momente, die in dem alten Rahmen als Nebendinge vorhanden waren, entwickeln sich selbständig. Auch in dieser Beziehung hat sich der Abenteuerroman als die lebenskräftigere Gattung erwiesen, aus deren Urform die kommenden Generationen stets neue Typen ableiten konnten. Im Roman Fieldings steht der Held unter einem schlimmen Verdacht und wird dauernd vom Unglück verfolgt; dem sozialen Interesse des Lesers kommen satirische Schilderungen von parteiischen Friedensrichtern und elenden Gefängnissen

entgegen; aber das alles sind Nebenmomente innerhalb einer lang ausgesponnenen Liebesgeschichte, die doch das Wichtigste ist. In Godwins Caleb Williams ist diese Hauptsache weggefallen und das soziale Interesse sowohl wie die Verfolgung des Beschuldigten spielen die Hauptrolle: der Kriminalroman und der soziale Roman sind entstanden. Rasche Aufeinanderfolge des Unglücks und abwechselndes Lösen und Schürzen des Knotens fand sich ebenfalls bei Fielding hier und da, daraus machen Walpole und Mrs. Radcliffe — freilich auch unter starker Beeinflussung durch den heroisch-galanten Roman — das wesentlichste Moment einer neuen Gattung, des Sensationsromans. Ethnographische Schilderung boten Defoe und Smollett als Nebensache; sie taucht wieder auf als Hauptsache bei Walter Scott. Das Komische spielte in Fieldings und Smolletts Abenteuerroman eine grosse Rolle; es beherrscht die ganze Geschichte in der neuen komischen Gattung Hooks.

Weniger deutlich zeigt sich die Entfaltung des Typus im Persönlichkeitsroman. Zwar haben Mackenzie (im Man of the World) und Mrs. Inchbald (in Nature and Art) auf seiner Grundlage einen sozialen Roman geschaffen; aber sie konnten es nicht, ohne ein gut Teil ihrer Wirkungen aus dem Abenteuerroman zu entnehmen, dessen realistischer Stil sich sehr viel besser dem sozialen Interesse dienstbar machen liess. Ähnliches gilt von Lewis, der den Persönlichkeitsroman zum Verbrecherroman umgestaltete. Auch die Umbildung des Typus zu ethnographischen Wirkungen wie sie Miss Edgeworth im Castle Rackrent durchgeführt hat, ist eine Einzelleistung geblieben, hat also keine neue Gattung hervorgebracht. In all diesen Fällen ist zudem das moderne Element, das soziale, das sensationelle und das ethnographische Interesse, etwas Neues, was in dem alten Typus nicht enthalten war. Eine Weiterbildung alter Momente zu neuer selbständiger Form ist nur einmal erfolgt, im Milieuroman von Miss Austen, der ganz auf Richardsonschen Grund-

lagen ruht, aber die Darstellung des Familienlebens zur Schilderung einer ganzen sozialen Schicht erweitert und diese Milieudarstellung zum Hauptmoment des Romans erhoben hat.

e) Nur ganz ausnahmsweise taucht einmal ein neuer Grundplan auf und damit eine neue Gattung, ohne dass wir ihn auf diesen beiden Wegen der Verschmelzung und Entfaltung alter Typen auf einen früheren Zustand zurückführen könnten. Wir sahen im Gegenteil, wie auch ein mächtiger neuer Anstoss auf dem Gebiete des Geisteslebens sich zunächst einmal die bestehenden Formen dienstbar zu machen sucht. Das neue soziale Interesse kleidet sich in die alten Formen der Überlieferung: Mackenzies Man of Feeling, Godwins Caleb Williams sind Abenteuerromane, Mackenzies Man of the World, Mrs. Inchbalds Nature and Art sind trotz aller neuen Momente Persönlichkeitsromane in Richardsons Art. So stark ist die Macht des Typischen, dass Godwin sich lieber zu den gewagtesten Charakterkonstruktionen hinreissen lässt, als dass er von der üblichen Rollenverteilung abwiche (I 384 ff.). So wirkt die Tradition auf den blossen Nachahmer. Andrerseits bleibt sie auch sichtbar bei dem originellsten Geiste. Sterne gibt Erzählungen, die kaum den Namen eines Romans verdienen, die mit gesuchter Originalität in jeder Beziehung etwas Neues sein sollen — bei näherem Zusehen schimmert hinter dem Neuen die wohlbekannte alte Form von Defoe und Fielding hindurch (I 239 ff.). Scott schafft in seinen historisch-ethnographischen Romanen eine neue Gattung; aber peinlich bleibt er dem alten Grundplan getreu, und lieber versteht er sich zu einer überaus unglücklichen Umbildung der alten Heldenfigur, als dass er sich dazu entschlösse, der neuen Gattung einen neuen Grundplan zu geben (II 116 ff.). Höchstens zwei Fälle der Neuschöpfung waren zu belegen. Miss Edgeworth schafft in Patronage einen neuen Typus, den Problemroman, der an einer grossen Zahl von Personen eine moralische Frage erörtert; aber das bleibt ein isoliertes

Faktum; in den übrigen Romanen derselben Gruppe schliesst sie sich an herkömmliche Typen an, auch im Harrington und in Helen, nachdem sie bereits die neue Form selbst gefunden hatte. Und ganz ohne Beziehungen zu alter Technik war auch Patronage nicht gewesen (II 29 ff.). Nur in einem einzigen Falle konnten wir feststellen, dass ein neuer Romantypus (Marryats Kolonialroman The Settlers in Canada) seinen Grundplan (allerdings nicht die Charaktere) nur der Wirklichkeit nachgebildet hatte. Überall tritt eine seltsame Zähigkeit der einmal überlieferten Form zu Tage; aber es zeigt sich auch, wie vielgestaltig ein literarischer Typus nach allen Seiten ausgebildet werden kann, wie die Überlieferung für den wirklichen Künstler niemals ein ernstliches Hemmnis ist. Das lehrt besonders Sternes virtuose Umbildung des Bestehenden zu gänzlich neuen Wirkungen, das zeigt auch ein blosser findiger Techniker ohne grosses Genie wie Hook, der es fertig bringt, aus einem wesentlich komischen und einem wesentlich tragischen Typus eine Mischgattung zu schaffen, in der für alle Grade der Komik und des Pathos in gleicher Weise Platz ist (S. 241, 282).

2. Konstruktionsmotive.

Wir haben bei der Betrachtung des Grundplans gesehen, wie einerseits neue Gattungen sich aus den ursprünglichen Typen entfalten, andrerseits die alten Typen sich einander nähern, wie der Abenteuerroman allmählich Stil gewinnt, der idealistische Persönlichkeitsroman zur Wirklichkeit strebt. Diese Entwicklungstendenzen kommen mit besonderer Klarheit in den Konstruktionsmotiven zum Ausdruck.

A.

Der alte Abenteuerroman Defoes ist ein wirres Durcheinander von Motiven, von denen keins energisch in den Mittelpunkt gerückt ist, keins konstruktive Bedeutung besitzt; nur die Existenz eines Helden hebt sich aus dem

Chaos heraus, ohne dass die einzelnen Figuren und Ereignisse zu ihm eine wesentliche innere Beziehung besässen. Bei Scott dagegen und Dickens ist eine Gruppierung nach den mannigfaltigsten Gesichtspunkten erfolgt, und neben relativ äusserlichen, Defoes Typus noch nahestehenden Konstruktionsmotiven finden wir auch solche, die den Abenteuerroman stark dem idealistischen Kunststil annähern.

1) Verhältnismässig gering ist der Fortschritt, wenn eine Reise des Helden das Konstruktionsmotiv abgibt, wie bei Fielding, Smollett, Scott, ähnlich noch bei Hook (GG) und Marryat. Es hat geringe konstruktive Kraft; denn auf einer Reise kann dem Helden alles begegnen. Der Vorzug des Motivs besteht darin, dass es sich leicht für das Studium des Milieus, für ständische Satire und ethnographische Wirkungen fruchtbar machen lässt; hier und da haben Seitenschössling des Romans (von Cyrano de Bergerac und Swift bis zu Jules Verne und Wells) es auch zu philosophischer Satire und wissenschaftlicher Spekulation verwendet; in schärferer Fassung wurde es von Godwin und Mrs. Radcliffe zum Konstruktionsmotiv der Verfolgung ausgebildet und hat hier in der Tat eine gewisse künstlerische Bedeutung erhalten.

2) Überaus bedeutsam für die Geschichte des Romans und der Literatur überhaupt wurde es, dass Fielding seinen Romanen als Hauptkonstruktionsmotiv die Liebe gab, wie sie in gleicher Funktion von jeher im heroisch-galanten Roman üblich gewesen war. Sie hat als Konstruktionsmotiv erhebliche Vorteile: mit einer Liebesgeschichte lassen sich alle Arten von Charakteren, hohe und niedrige, stilisierte und individuell gezeichnete und alle Auffassungen des Lebens, Tragik, Satire und Humor bequem verbinden. Die Handlungsführung gewinnt durch sie eine gewisse Einheit, besonders da in einer Liebesgeschichte eine Fülle von Personen unterzubringen ist und das Motiv auch leicht vervielfältigt werden kann. Es ist also einfach zu handhaben und ist des Erfolges bei der grossen Menge allezeit

sicher. So erklärt sich seine Beliebtheit — und die schwere Schädigung, die es der Literatur zugefügt hat. Es hat gewiss dem Roman zu etwas gedrungenerem Bau verholfen; aber das Überwuchern der Liebesgeschichten hat in geradezu verhängnisvoller Weise das Interesse von anderen und ebenso wichtigen psychologischen Themen abgelenkt. Und man kann nicht einmal sagen, dass der englische Roman wenigstens in der Erkenntnis dieser einen Seite des Seelenlebens besonders viel geleistet hätte, obgleich beide Typen des Romans sich auf diesem Gebiete versucht haben. Richardson hat die Liebe im Widerstreit mit dem moralischen Empfinden und weltlichen Erwägungen beschrieben, und die meisten Autoren des Zeitraums sind ihm darin gefolgt. Fielding hat ausserdem in der Amelia die duldende und verzeihende Liebe der Gattin dargestellt, Mrs. Inchbald (NA) die naive Hingebung des unschuldigen Mädchens und ihre tragischen Folgen, Lewis die wilde sinnliche Leidenschaft des besiegten Asketen, Scott die Liebe im Widerstreit mit altem Familienhass (BrL), Miss Austen die Liebe im Kampf mit allen möglichen schlechten und guten Mächten, mit Eitelkeit, Egoismus und sittlicher Vornehmheit. Das sind Errungenschaften, die gewiss nicht niedrig eingeschätzt werden sollen. Aber sie sind doch relativ geringfügig im Vergleich mit der vielseitigen Durcharbeitung, die dasselbe Thema gleichzeitig im Roman Frankreichs erfährt. Die Anatomie des menschlichen Herzens interessiert den Engländer offenbar längst nicht so wie den Franzosen; es ist auch bezeichnend, dass im englischen Roman die Liebe nirgends alleiniges Konstruktionsmotiv, nirgends alleiniges Thema der Darstellung ist. Auch in dieser Kunstform zeigt sich im Vergleich mit dem Romanen des Germanen Zurückhaltung gegenüber aller Erotik, von der schon Tacitus spricht und die auch in der modernen deutschen und englischen Literatur erkennbar ist, soweit sie nicht unter fremden Einflüssen steht. Das hat dem Germanen seine alte Jugendkraft bis heute bewahrt, das ist aber auch einer der wesentlichsten

Gründe dafür, dass er in allen künstlerischen Dingen dem Romanen unterlegen ist, dass germanische Kunst ohne den belebenden Einfluss von Völkern mit leichterem Temperament oft verkümmert. So konnte es denn kein Segen sein, wenn dies Motiv, dem Autor wie Publikum mit einer gewissen Reserve gegenübertraten, in der beliebtesten Gattung der Literatur das beliebteste Konstruktionsmotiv wurde. Kein Autor wagte es, tiefer zu graben als sein Vorgänger, und so wurde ein und dasselbe Thema, nur weil es Mode war und bequem zu handhaben, immer wieder bis zum Überdruss behandelt, ohne dass diesem Anwachsen der Masse eine Steigerung des Wertes gegenüberstände. Godwin — sonst wesentlich ein Nachahmer — hat es im Caleb Williams über sich gebracht, das Liebesthema wenigstens von der Geschichte des Helden fernzuhalten, sonst tritt es überall auf, wo nicht als eigentliches Konstruktionsmotiv, so doch wenigstens als Thema mit wenigstens einigermassen zentraler Bedeutung, so bei Marryat. Eine reizvolle Variation hat nur Miss Austen dem Motiv zu geben gewusst, indem sie zwar die Liebe in den Mittelpunkt stellt, aber nicht die Liebe eines bestimmten Paares, und sich so die Möglichkeit offen hält, die Geschichte zu einem unerwarteten Ausgang zu führen (II 70). Sonst bleibt die Liebesgeschichte meist äusserliches Beiwerk, und nur selten — im Abenteuerroman nie — führt sie zu einer wirklich innerlichen Durchdringung des Stoffes; das Liebesmotiv kann zwar eine starke Konzentration bewirken, ist aber auch — das zeigt Smollett — mit jeder losen Komposition der Handlung und jeder systemlosen Rollenverteilung vereinbar.

3 und 4) Wichtiger sind daher zwei Konstruktionsmotive, die bei Fielding auftauchen und später von Mrs. Radcliffe zuerst erfolgreich durchgebildet werden, Intrige und Geheimnis. Sie gehören beide ursprünglich zu den Kunstmitteln des heroisch-galanten Romans; dass sie schon so früh beliebt waren, zeigt, wie gut sie dazu geeignet sind, blosses Rohmaterial nach grossen Gesichtspunkten

zu formen. Wie sie die Handlungsführung konzentrieren und intensiv gestalten, ist bereits gesagt worden (I 292 f.). Hinzuzufügen wäre noch, dass die Verschmelzung von Intrige und Geheimnis, wie sie Mrs. Radcliffe und Scott (II 122) lieben, auch verdoppelt und vervielfacht werden kann, indem gegen die geheime Intrige eine ähnliche Gegenintrige im Verborgenen arbeitet (II 123), so dass die Zahl der auf diese Weise zu gemeinsamer Wirkung vereinigten Personen und Ereignisse unbegrenzt ist; deutlich zeigt der heroisch-galante Roman, zu welchen Leistungen diese Konstruktionsmotive verwendet, allerdings auch gemissbraucht werden können. Aber damit ist ihre Bedeutung noch nicht erschöpft. Während das sonst ähnlich leistungsfähige Liebesmotiv eine losere Rollenverteilung ermöglicht, erzwingen Intrige und Geheimnis geradezu eine starke Konzentrierung und die Anordnung nach dem Prinzip widerstreitender Kräfte. Ebenso leicht wie das Liebesmotiv lassen sie sich ferner mit höchster Tragik und lustspielmässiger Komik verbinden; bei Mrs. Radcliffe sind Geheimnis und Intrige die grosse Quelle des schaurigen Pathos, in Scotts Kenilworth führen sie zu höchster Tragik, bei Marryat (Jph) stehen sie im Dienst derbkomischer, ja grotesker Wirkungen. Diese Intensität und Vielseitigkeit erklärt es, dass diese beiden nahverwandten Konstruktionsmotive bis auf den heutigen Tag zu den beliebtesten Spannungsmitteln des Romans gehören, und besonders sind sie — wenn auch in keiner Weise ausschliesslich — für die Entwicklung des Abenteuerromans fruchtbar geworden. Aus sich heraus hat dieser Typus kein anderes Mittel entwickelt, das in gleich wirksamer Weise grosse Stoffmassen konzentrieren und zu starker Wirkung bringen könnte.

5) Künstlerisch vielleicht am höchsten steht jedoch ein anderes Konstruktionsmotiv, das in Fieldings Tom Jones zuerst auftaucht und dann u. a. von Smollett, Scott, Marryat und Hook weiter gepflegt worden ist, die Erziehung eines Helden. Es ist künstlerisch feiner, weil es

von vornherein die Übertreibung ausschliesst, die Intrige und Geheimnis — man denke nur an die heroisch-galante Gattung und den modernsten Detektivroman — so leicht im Gefolge haben, und weil es nicht nur Stoffmassen gruppiert, sondern auch einen Helden energisch in den Mittelpunkt stellt. Die letztere Eigenschaft zeigt aber deutlich, dass dies Kunstmittel eigentlich in das Gebiet des Persönlichkeitsromans gehört; haben es doch auch zwar nicht Richardson, aber Jane Austen (II 70) und Maria Edgeworth (II 25. 33) gern verwendet. Es rafft allerdings die Handlung weniger energisch zusammen und entartet bei loser Handlungsführung leicht zur unvorbereiteten plötzlichen Bekehrung eines Helden (Smollett I 172, Hook II 237). Sein Reiz besteht aber in der mannigfachen Abstufung, die es zulässt: die Erziehung kann darin bestehen, dass ein Held sich durch mancherlei Wirrungen zur geschlossenen Persönlichkeit durchringt, so bei Fielding (TJ), Smollett (PP), Miss Edgeworth (Enn, Hel), Miss Austen (SS, PrPr), Scott (Wv, Nig), oder dass er nur von Fehlern (Austen: Emma) oder von Vorurteilen (Edgw.: Harr) befreit wird; auf diese Weise lässt sich das Motiv zur Darstellung der mannigfaltigsten politischen, sozialen und religiösen Probleme verwerten (so z. B. Harr), sodann auch humoristisch umformen, wie Marryat (ME) zeigt. Aber es gestattet auch einen tragischen Ausgang: so verwendet es Miss Edgeworth an ihrem Vivian (II 28) und daneben sind Mittelwege denkbar: Buckhurst Falconer (II 35) und Willoughby (II 74) beginnen mit edlem Streben und enden als Philister. Das Motiv lässt sich ferner zur Darstellung psychopathischer Wandlungen dienstbar machen (Godwin I 388 f.); so kann sich der Roman unter der Herrschaft dieses Konstruktionsmotives zum biographischen Roman erweitern, der alle Arten menschlicher Seelenäusserung in seinen Bannkreis zieht.

B.

6) Mit der Ausarbeitung des Erziehungsmotivs hat der Abenteuerroman seine ursprüngliche realistische Grundlage

verlassen und hat eine Stilisierung erhalten, die ihn stark dem Persönlichkeitsroman nähert. Bei letzterem geht die Entwicklung teilweise im entgegengesetzten Sinne vor sich, er wird realistischer; aber damit ist doch wieder eine stärkere Stilisierung verbunden, die das eine Konstruktionsmotiv dieser Gattung zu feineren Wirkungen ausbaut. Richardson arbeitet mit dem Konstruktionsmotiv der Persönlichkeit. Es ist kunstmässiger als das Reisemotiv, das der Abenteuerroman ursprünglich in gleicher Funktion verwendete, indem es innerliche Faktoren statt äusserer in den Mittelpunkt rückt; aber es leistet für die Konzentration doch nicht gerade viel; zwar hat es in Richardsons Rollenverteilung ein starkes Bestreben nach Abstufung und Kontrastierung erzielt; aber zu einer künstlerischen Gruppierung der Handlung kommt es nicht. Im weiteren Verlaufe der Entwicklung wird nun das Motiv zunächst realistischer gefasst. Bei Richardson steht eine fleckenlose Heldin im Mittelpunkt oder ein untadeliger Held; das ist im Wesentlichen noch der Standpunkt des heroisch-galanten Romans. Goldsmith wagt es bereits, dem Helden (Primrose) einige leichte Mängel zu geben — das Konstruktionsmotiv beginnt sich mit satirischer Auffassung des Lebens zu verbinden — und auf dieser Bahn schreiten dann weiter fort Mrs. Inchbald (SSt), Miss Edgeworth (Viv) und Miss Austen, die an all ihren Helden erhebliche Mängel entdeckt, ferner Lewis, der es sogar wagt, einen Verbrecher in den Mittelpunkt seiner Geschichte zu stellen. Auch dadurch wird die Realistik stärker, dass die zentrale Persönlichkeit immer deutlicher in einer unfreundlichen Umgebung geschaut wird — sie ist das Aschenbrödel unter Menschen, die sie nicht verstehen. Das galt schon von Clarissa, das gilt in stärkerem Masse von Belinda und den Heldinnen von Miss Austen. Dadurch kommt gleichzeitig in das Konstruktionsmotiv ein starker Kontrast hinein, der bei Richardson zwar schon angedeutet, aber nicht recht ausgeführt war. Er entfaltet sich nach verschiedenen Seiten: die zentrale Persönlichkeit wird mit einem anderen Charakter kon-

trastiert, z. B. bei Mackenzie, Mrs. Inchbald (SSt), Miss Edgeworth (Viv) oder mit ihrer ganzen Umgebung, so bei Miss Edgeworth (Bel), Miss Austen (II 71), Marryat (Val) und dadurch wird natürlich die Handlung leicht spannender und bewegter (eine spezielle Form des Konstruktionsmotivs ['häuslicher Konflikt'] lernten wir im Frauenroman [II 17. 23] kennen); ja es kann sich auf diese Weise das Motiv der Persönlichkeit leicht mit dem Reisemotiv verbinden und den Persönlichkeitsroman damit stark dem Abenteuerroman nähern ('Erlebnisse des Mädchens in der Gesellschaft', II 23). Schliesslich kann sich das Konstruktionsmotiv ganz in ein anderes umbilden; neben dem Persönlichkeitsmotiv erhält der Kontrast zweier Milieus zentrale Wichtigkeit (Evelina s. o. II 6) und drängt schliesslich als Konstruktionsmotiv des 'Milieugegensatzes' bei Miss Austen das ältere Motiv ganz in den Hintergrund. Auf diese Weise lässt sich auch mit diesem Konstruktionsmotiv eine spannende Handlung erreichen. Im Grossen und Ganzen bedeutet aber natürlich das Vorherrschen des Charakterinteresses ein gewisses Zurücktreten der äusseren Handlung, eine Konzentration der Geschichte auf alles Seelische, Feine und innerlich Bedeutsame. Aber auch so hat das Konstruktionsmotiv der Persönlichkeit einen weiten Wirkungskreis. Es kann dazu beitragen, soziale Fragen darzustellen wie bei Mackenzie (MW II) und Mrs. Inchbald (NA), es kann — wie bei Goldsmith und dann namentlich in der deutschen Literatur seit Jean Paul — idyllische Wirkungen erstreben und Probleme aller Art zu lösen suchen; aus dem Persönlichkeitsroman ist bei Miss Edgeworth jene andere Form entstanden, deren Konstruktionsmotiv das Problem ist (II 26); es verbindet sich gern mit leichter Satire und Charakterhumor wie bei Miss Austen. Es wird stets charakteristisch sein für die eigentliche Kunstliteratur, die von der grossen Masse weniger beachtet wird, aber leicht in der Geistesgeschichte die Führung erhält.

Es ist nun aber charakteristisch für den englischen

Roman, dass fast nirgends ein Konstruktionsmotiv für sich allein steht, ja sogar auch nur selten die anderen ganz wesentlich überragt. Das Persönlichkeitsmotiv begegnet in solch eindrucksvoller Isolierung (Vicar of Wakefield, Miss Austens Emma) und das Problem (Edgw.: Patr). Fast überall drängt sich zum mindesten das Liebesmotiv als zweites Konstruktionsmotiv vor, und auch sonst begegnen die mannigfachsten Kombinationen und zwar bei Scott (vgl. z. B. Wv II 122) nicht weniger als bei Fielding zwei Generationen früher. Das heisst, auch in der Periode vor Dickens — und heute ist es nicht viel anders — ist die Konzentration des Stoffes nicht bis zum letzten Ende vorgedrungen; der englische Roman liebt eine gewisse Buntheit des Inhalts; in scharfem Gegensatz zu französischer Tradition, die gern möglichste Einheit und Klarheit des Themas herausarbeitet, strebt die englische Dichterschule nach Vielseitigkeit der Wirkung. Ihr Ideal ist es nicht, aus dem vielgestaltigen Ganzen der Welt ein einzelnes Phänomen zu möglichst scharfer Wirkung herauszuheben, sondern im kleinsten Rahmen ein Abbild des bunten Weltgetriebes zu geben. Das war der Gegensatz zwischen heimisch-nationaler und fremdartig-klassizistischer Technik auf dem Gebiete des Dramas von jeher gewesen; im Roman, in dem verhältnismässig wenig fremde Einflüsse mächtig geworden sind, hat sich heimisches Wesen in all seiner festbestimmten Eigenart entwickeln können.

II. Rollen und Charakterkunst.

1. Rollenverteilung.

Die stärkere Gliederung des Rohmaterials, die wir in dem Hervortreten bestimmter Konstruktionsmotive beobachten konnten, zeigt sich nun auch darin, dass in der Verteilung der Rollen des Romans mehr und mehr bestimmte Gruppierungstendenzen zum Ausdruck kommen. Davon war noch bei Defoe keine Rede, und ein wahlloses Durcheinander von Menschen findet sich noch später ge-

legentlich, z. B. in Castle Rackrent und im komischen Roman Hooks.

Es ist bereits ein Fortschritt, wenn bei Richardson als Grundlage der Rollenverteilung die natürliche Familiengliederung der Menschen erscheint, wenn der Clarissa ihre Eltern, Geschwister und entfernteren Verwandten gegenübergestellt werden, wenn so weibliches Temperament mit männlichem, die stürmische Art der Jugend mit der Ruhe des Alters kontrastiert wird. Diese Gruppierung kann sich dann auch auf mehrere Familien erstrecken; bei Richardson treten den Harlowes, allerdings ohne grosse Differenzierung, die Howes und die Lovelaces gegenüber. Diese Familiengruppierung hat dann, namentlich im Persönlichkeitsroman, weiter nachgewirkt; sie wird das Natürliche sein überall wo idyllische Wirkungen erstrebt werden wie bei Goldsmith, oder wo ein Milieu eindringlich verdeutlicht werden soll, wie bei Miss Austen. Es lassen sich mit dieser Gruppierung auch Probleme erörtern, indem die eine mögliche Lösung an dieser, die andere an jener Familie gezeigt wird, so z. B. in Miss Edgeworths Patronage; so dient der Gegensatz verschiedener Familien oder die verschiedene Stellung einzelner Familienglieder auch zur Erörterung sozialer Fragen (Mrs. Inchbald I 364 ff.) oder zur Darstellung grosser kulturhistorischer Wirkungen (Scott s. o. II 133).

Von dieser Art der Gruppierung ausgehend, werden dann gewisse Eigenheiten der Familiengliederung typisch:

a) Der edle Held und die böse Mutter oder Stiefmutter: Peregrine und Mrs. Pickle, Henry und Mrs. Norwynne (NA), Valerie und Mrs. Chateneuf (Marr). Die Bosheit wird abgeschwächt zur Verständnislosigkeit für das feinere Wesen der Tochter bei Miss Austen (MP, SS, PrPr), oder sie ist nur Maske, so bei Bridget Allworthy ihrem Sohne Tom Jones gegenüber.

b) Statt der bösen Mutter erscheint eine zänkische Schwester im Grandison und bei den Clarendons (Hel):

ähnlich haben Squire Western (TJ) und Matthew Bramble (HCl) unter Mrs. Western und Tabitha zu leiden.

c) Die komische Familientante: Mrs. Western (TJ), The female virtuoso (RR), Miss O'Faley (Edgw), Mrs. Norris (Aust., MPk).

d) Der brave Mann und sein böses Weib: die Trunnions und Pickles (PP).[86])

e) Besonders gern wird nachgeahmt eine Abstufung zweier weiblicher Charaktere, die bei unseren Autoren zuerst im Grandison auftaucht, die aber aller Wahrscheinlichkeit nach altes Erbgut der Erzählungsliteratur ist. Richardson unterschied die pathetische Heldin Clarissa von der fröhlichen Miss Howe; so werden gern zwei Schwestern kontrastiert bei Goldsmith (I 225), Mrs. Radcliffe (I 299), Miss Edgeworth (II 38), Miss Austen (II 82), Scott (II 133) — oder Freundinnen (II 38), auch ältere Damen (II 46), ja sogar die verschiedenen Geliebten eines Helden (I 388); es mag vielleicht Zufall sein, ist aber immerhin bemerkenswert, dass auch die Heldinnen zweier verschiedener Romane (Evelina — Cecilia) in gleicher Weise sich scheiden (II 8).

Schon auf der Grundlage der Familiengliederung entwickelt sich so eine gewisse Abstufung der Personen des Romans. Sie ist zunächst wohl aus der Wirklichkeit entnommen, aber auch hier wie so oft wird sich mit der Beobachtung die Tradition mischen: es bleibt doch auffallend, dass der Held wohl eine böse Mutter oder Stiefmutter hat, nicht aber einen bösen Vater, dass zwei Frauen gleichen Alters gewöhnlich als Heroinen differenziert werden, nicht so, dass die eine edel, die andere böse ist, während bei jungen Männern dies letztere Schema sehr oft vorkommt (s. u. S. 353 f.). Immerhin sind die Unterscheidungsmöglichkeiten in diesem Familienschema nicht gerade gross. Eine stärkere Abstufung von Licht und Schatten, eine deutlichere Kontrastierung ist nur möglich, wenn die Familienangehörigen sich auch als Gegner und Freunde gegenüberstehen — und damit fällt die Familiengliederung mit einer

anderen zusammen, die in der Erzählungsliteratur ebenso alt ist und in keiner Weise an das Familienschema gebunden bleibt, der Gruppierung nach widerstreitenden Kräften. Diese tritt zuerst bei Fielding auf und ist dann namentlich im Abenteuerroman die Regel geworden. Aber auch Richardson hat sie im Persönlichkeitsroman mit der Familiengruppierung verbunden, und man kann wohl sagen, dass jeder Roman, der nicht ganz auf Handlung verzichten will und somit eigentlich hinter den Anforderungen des Epos zurückbleibt, zum mindesten hier und da von dieser Gruppierung Gebrauch machen wird; das ist um so leichter, als das Prinzip der widerstreitenden Kräfte sehr wohl mit dem eben besprochenen Familienprinzip vereinbar ist; die beiden können zusammenfallen, sie können sich aber auch ergänzen, z. B. derart, dass nach dem ersten Schema die Hauptpersonen differenziert sind, und dass deren Familien dann den Hintergrund füllen und beleben.

Im Schema der widerstreitenden Kräfte pflegen gewisse Einzelrollen ständig wiederzukehren:

a) Der Roman hat zunächst einen Helden oder eine Heldin. Diese Zentralfigur beherrscht energisch den ganzen Roman; erst Scott (vgl. II 116 f.) weicht — nicht gerade zum Vorteil der Wirkung — von der Überlieferung ab und schiebt einen blassen Hilfshelden vor die eigentliche Hauptfigur der Geschichte. Dass der Roman einen Helden haben muss, gilt im allgemeinen als selbstverständlich insofern, als ohne einen bestimmten Mittelpunkt eine Gliederung und auch eine zusammenhängende Handlung nicht möglich ist. Aber die Regel hat doch immerhin ihre Ausnahmen: es kann der Kontrast zweier Helden dem Dichter die Hauptsache sein, und wenn auch Godwin in seinem Caleb Williams den einen seiner beiden Helden deutlich in den Vordergrund rückt, so liesse sich doch auch eine Komposition denken, die beide Seiten des Kontrastes gleich betont. Sterne hat in seinem — allerdings überaus lose gebauten — Tristram Shandy mit Onkel Toby und Walter

Shandy dies Verfahren eingeschlagen. Es kann auch in einem Problemroman das Problem an einer Vielheit von gleichwichtigen Personen erörtert werden, wie es Miss Edgeworth in Patronage, Mrs. Inchbald in Nature and Art zu tun versucht hat. Ist die Zahl der Personen nicht allzu gross und hat der Autor die Energie, das Problem energisch hervorzuheben, ohne es durch andere Konstruktionsmotive (z. B. Liebe und Erziehung) beeinträchtigen zu lassen, so ist eine solche Komposition sehr wohl möglich. Allerdings wird die Ausführung nicht immer leicht sein und die Tradition wird oft den ursprünglichen Grundplan stören. So geschieht es deutlich in Nature and Art, wo der Gegensatz der beiden Familien allmählich durch die Heldin Agnes zurückgedrängt wird; auch Miss Edgeworth hat in ihrem Problemroman Patronage eine — absolut schematisch bleibende und ganz unwirksame — Zentralfigur (Oldborough) eingeführt, um zwischen die beiden kontrastierten Familien, die Percys und die Falconers, noch eine eigentliche Hauptfigur zu stellen, und sie ist in ihren folgenden Problemromanen (Harr, Hel) zum herkömmlichen Helden zurückgekehrt. Nur ein einziger Roman — allerdings kein Meisterwerk — ist zu verzeichnen, dem der Held ganz fehlt: Marryats Settlers in Canada mit dem völlig originellen Grundplan, in dem eine ganze Familie im Mittelpunkt steht (II 293).

An Charakteren werden gewöhnlich in dieser Rolle verwendet der Grandison, der Tom Jones, der Picaro (Smollett, Marryat), die Clarissa und ihr fröhliches Gegenbild Miss Howe (z. B. Miss Burneys Cecilia). Seltener sind Verbrecherfiguren: bei Defoe und Fielding (JW) im Gefolge alter Tradition, bei Walpole und Lewis in modernerer Fassung. Seit Godwin, der allerdings seine eigene Neuerung nicht entfernt ausnutzt, es wagt, auf die Liebe als Hauptkonstruktionsmotiv zu verzichten, sind auch andere Charaktere in zentraler Stellung möglich: Menschen mit psychopathischer Anlage (Flw, Mand) und ein halb humoristisch gefasster Intrigant wie Vanslyperken (II 299). Bis zum

heutigen Tage pflegen aber die drei erstgenannten Charaktertypen in dieser Rolle zu überwiegen.

Um die Zentralfigur gruppieren sich nun mannigfache Personen: eine Geliebte, ein Gegner, oft ein Feind, ein niedriger Diener, ein edler Helfer oder Schützer.

b) Das Liebesverhältnis wird meist recht schematisch aufgefasst. Die Liebenden werden durch ein plötzliches äusseres oder inneres Ereignis (Intrige, Schuld) getrennt und finden sich am Schluss. So ist es in der Haupthandlung fast immer — Hook (II 238) bildet eine Ausnahme —; nur bei Nebenpersonen begegnet heroische Entsagung (RFor, MUd, Bel), ganz gelegentlich auch vernünftige Resignation (Austen II 83). Beide Liebenden zeigen oft den typischen Heroismus älterer Kunst; feinere Schattierungen bringen Fielding und Smollett herein, indem sie das leicht überschäumende wilde Temperament des Mannes mit dem ruhig feinen der Frau kontrastieren (TJ, Am; PP), schwere Charakterfehler des Mannes versucht Godwin zu zeigen (Flw, Mand) und feinere Psychologie bietet der Frauenroman, indem er Unebenheiten des Charakters auf beiden Seiten entdeckt, die sich schliesslich ausgleichen (Aust: PrPr) oder zu tragischem Ende führen (Edgw. [Viv], Inchb. [SSt]). Am häufigsten wird aber das Schema dadurch belebt und erweitert, dass der Held lange zwischen zwei oder mehreren Frauen schwankt, so im Grandison und später bei Miss Edgeworth (Bel, Orm, Viv), Miss Austen (SS u. ö.), Scott (Wv, Iv, Nig, Pev) und Hook (Mrt).

c) Oder dem Helden steht in seiner Liebe ein Gegner gegenüber. Die Gegenüberstellung ist gewöhnlich recht scharf; der Gegensatz zwischen dem edlen Helden und seinem bösen Feinde ist das hauptsächlichste Kontrastelement des Romans; es wird noch dadurch verschärft, dass die Gegner ursprünglich durch Familienbande (Brüder, Halbbrüder, Vettern) mit einander verbunden sind; das Familienprinzip wird dazu benutzt, um den Widerstreit der Kräfte besonders grell hervortreten zu lassen. So ist es bei Fielding (Tom

Jones : Blifil), Smollett (Peregrine und Gam), Godwin (die Ruffignys, Gifford und Kenrick), Mrs. Inchbald, Miss Edgeworth (Ormond und Marcus O'Shane) und Scott (Osbaldistone und Rashleigh). Oder der Gegensatz wird gemildert, indem der Intrigantencharakter des Gegners wegfällt (Scott: die Glendinnings), oder der Gegner ist kein Verwandter mehr, sondern nur ein guter Freund (Mackenzie: Annesly und Sindall); Scott hat den Gegensatz dann humoristisch ausgebeutet (II 130) und Hook hat ihn tragikomisch gewendet, indem sowohl der Held wie der Gegner keineswegs ideale Charaktere sind (CWll). Das Motiv der Feindschaft ist zunächst immer Rivalität in der Liebe, oder es hängt eng mit Liebesaffären zusammen, so die Gegnerschaft der Mütter und Väter gegen die Liebespläne der Ihrigen: Amelias Mutter, Gräfin Vivaldi (It), Lady Ashton (BrL), Ford (PassPr). Ein anderes Motiv der Gegnerschaft kommt mit dem Sensationsroman auf: nachdem Walpole das alte heroisch-galante Motiv vom Usurpator, der die Heldin bedrängt, wieder belebt hat, erscheint es bei Mrs. Radcliffe in bürgerlicher Umbildung als Geschichte vom bösen Erbschaftsräuber (RFor, ähnlich MUd), lebt so bei Marryat fort (S. 286. 290 f. 294) und findet sich in leise geänderter Form als Geschichte vom bösen Erbschleicher bei Godwin (Flw, Mand). Feinere Kontraste erscheinen, wenn der Gegner nicht den üblichen bösartigen Intrigantencharakter trägt, wenn z. B. das Opfer ihn liebt; so schilderte Richardson das Verhältnis von Clarissa zu Lovelace; Mackenzie (MW) und Mrs. Inchbald (NA) sind ihm gefolgt. Schwindet jedoch das unsympathische Moment ganz aus seinem Charakter, so verlässt der Roman nicht selten auch sonst die typische Rollenverteilung und der Gegenspieler kommt nicht recht zur Entwicklung; so geschah es mit dem Sohn des Helden in St. Leon, mit Clifford im Mandeville, mit Lorenzo im Monk, mit Terrington jun. in Cousin William.

Im allgemeinen ist der Gegner eine ständige, den ganzen Roman beherrschende Figur. Öfters finden jedoch — und stets zu glücklicher Belebung der Handlung —

Verschiebungen statt. Der Gegner entwickelt sich allmählich aus einem schützenden Freunde, so James (Am), Falkland (CW). Oder er schwankt in seiner Stellung: La Motte ist Adelines (RFor) Schützer, dann Gegner und wieder hilfreicher Freund. Manchmal wird der Gegner, nachdem er lange gegen den Helden (die Heldin) gearbeitet hat, am Schlusse entwaffnet und tritt zu ihm über. So ist es bei Richardson (Lady Davers in Pam., Belford in Clar. — allerdings war er nie ein sehr ausgesprochener Feind Clarissas), und dies Ereignis bildet dann öfters den Anfang zu einem völligen Umschwung in des Helden Geschick: so tritt Jenkinson auf Primroses Seite (VW), der Verfolger Schedoni wird Ellenas Schützer (It), die Delvilles geben ihren Widerstand gegen Cecilia auf (Cec), Dorriforth, Miss Milners Gegner, wird ihr Gemahl (SSt); ähnlich verleugnet Delmar zunächst seinen Abkömmling Percival Keene, um zuletzt sein werktätiger Helfer zu werden.

d) Die Gegenüberstellung von Held und Gegner pflegt einen starken pathetischen Kontrast in die Geschichte zu bringen, von dem nur Scott gelegentlich mit seinen komischen Rivalen (II 130) einmal abweicht. Es ist nun aber für den englischen Roman charakteristisch, dass er im allgemeinen auch einen humoristischen Kontrast liebt, der dann gewöhnlich dadurch erreicht wird, dass dem idealistischen Helden ein mehr oder weniger niedrig gesinnter, realistischer Diener zur Seite gestellt wird. Der Gegensatz Don Quijote—Sancho ist für die englische Literatur typisch geworden. Er lebt nach, wenn Fielding seinem Tom Jones einen Partridge, seiner Sophia eine Mrs. Honour zum Gegenbild gibt; in ähnlicher Funktion erscheinen die komischen Dienerfiguren bei Smollett, Mrs. Radcliffe, Lewis, Miss Edgeworth, Scott, Hook. Nicht nur psychologisch, sondern auch romantechnisch ist es dann eine glückliche Neuerung, wenn gelegentlich der Diener idealistischer gefasst wird, als es die Überlieferung nahelegt — der Kontrast zwischen Herr und Diener wird dadurch allerdings gemildert; aber er wird durch den

feineren Gegensatz zwischen Rolle und Charakter des letzteren wieder ersetzt, so bei Pipes (PP), Atkinson (Am), Trim (TSh). Selten sind Diener und Dienerin nur Parallelfiguren ihrer Herren: zwar besteht zwischen Mackenzies Harley und Edwards kaum ein Unterschied, aber auch Mrs. Slipslop ist wenigstens eine stark vergröberte Kopie von Lady Booby und bei Amy (MFl) und Mary Davis (CWll) ist mindestens dadurch ein neues Moment in den Parallelismus hineingekommen, dass die Dienerin allmählich zur Herrscherin und Tyrannin wird.

e) Selten macht sich das Bedürfnis nach Differenzierung geltend in einer weiteren herkömmlichen Rolle, der des Freundes; der letztere ist vielmehr gewöhnlich ein getreues Abbild des Helden. So stehen neben einander Godfrey Gauntlet und Peregrine Pickle (Smoll.), Osbert und Alleyn (Rdcl.), Raymond und Lorenzo (Lewis), Sandford und Dorriforth (SSt), Daly und Gilbert Gurney (Hook), Faithful und Tom Beazeley, O'Brien und Peter Simple, Gascoigne und Easy (Marr) — also der Picaro neben dem Picaro, der Grandison neben dem Grandison; nicht einmal nach Stand oder Beruf wird hier differenziert. Ganz selten einmal tritt einem Tom Jones ein fleckenloser Freund zur Seite (Edgw.: Vivian—Russell) oder umgekehrt Belford neben Lovelace (Rich), oder neben dem Grandison steht ein Intrigant (Smoll.: Renaldo—Count Fathom). Dies ist um so auffälliger, als in keinem der Romane, in denen dieser absolute Parallelismus herrscht, durch einen ständigen Gegner für Kontrastwirkung gesorgt ist. Die künstlerische Neigung zur Differenzierung wird hier deutlich durchkreuzt von einer alten Tradition, die — wohl vom heroisch-galanten Roman ausgehend — den makellosen Helden auch gleich edle Freunde beizugesellen pflegte. Dass hier eine Störung der natürlichen Kunstentwicklung vorliegen wird, zeigt sich auch darin, dass in dieser Rolle niemals ein humoristischer Charakter erscheint, während doch auch sogar der Gegner — vom Diener ganz zu schweigen — gelegentlich komisch behandelt worden ist (s. o. S. 354);

der einzige derartige Fall ist der leise komische Quäker Walters bei Defoe, also bei so ziemlich dem einzigen Autor, bei dem keinerlei Beziehungen zum heroisch-galanten Roman zu erwarten sind. — Freundinnen begegnen relativ selten: gelegentlich sind sie differenziert (s. o. S. 350), gelegentlich genaue Parallelen, so Matilda und Isabella (COtr).

f) Die letzte typische Rolle ist die des Helfers oder Schützers, das ist eine durch Alter und Einfluss ausgezeichnete Persönlichkeit, die dem Helden günstig gesinnt ist. In dieser Funktion treten am liebsten die Angehörigen bestimmter Berufe auf, bei denen die Rolle an und für sich nahe liegt, die aber auch schon in der früheren Literatur in gleicher Verwendung erschienen. Das sind 1) der Edelmann — im 16. Jahrhundert war er der edle Ritter, und als solcher erscheint er wieder bei Walpole (Frederick) und Clara Reeve (I 297). Während aber sonst der Roman, dem Lustspiel folgend, den Landaristokraten gern als rohen *countrysquire* fasst, ist er auch oft der Schützer des Helden oder der Heldin: Allworthy (TJ), Thornhill sen. (VW), Lord Y— (Enn), Argyle (HML) — in gewissem Sinne auch Dumbiedikes (ebd.) —, die Fevershams (PassPr), Lessingham (Maxw). Eine andere Modernisierung des Ritters ist der Offizier Talbot (Wv), der brave Landsknecht Le Balafré (QD). Ebenso taucht 2) der edle Mönch Shakespeares bei Walpole wieder auf (Jerome), und seit Fielding und Goldsmith erscheint in gleicher Funktion öfters ein Geistlicher: Adams (TJ), Harrison (Am), La Luc (MUd), Villars (Ev), Sandford (SSt), Cambray (Orm); ähnlich die Nonne Olivia (It). Neu ist in gleicher Rolle der Heldin gegenüber 3) eine edle ältere Frau bei Walpole und Mrs. Radcliffe (I 297), bei Miss Burney ähnlich Mrs. Selwyn und Mrs. Howard (II 41), bei Mrs. Inchbald Miss Woodley (SSt), ganz abgeblasst Mrs. Stanhope (Edgw.: Bel), schärfer Lady Davenant (Edgw.: Hel). Zu nennen wäre noch ein Stand, für den die Rolle sich nicht ohne weiteres von selbst versteht, 4) der Seemann: Bowling, Trunnion (Smollett), Turnbull (Marryat). Manchmal — aber erst im neun-

zehnten Jahrhundert — fehlen auch besondere Zeichen des Berufes oder der Stellung, so bei Pleydell (GM), Cophagus (Jph), Dobbs (JF), Drummond (JF).

Gern wird die Rolle des Schützers zu einer besonderen Überraschung benutzt. Sie muss dazu dienen, starke Spannungen zu schaffen, indem der Helfer seine Funktion zu wechseln scheint. Allworthy (TJ) und ebenso später Drummond (Marr.) treten zeitweilig in die Rolle des Gegenspielers über. Dasselbe gilt von Harrison (Am) und Thornhill-Burchell (VW), und bei diesen kommt die neue Spannung hinzu, dass sie im Geheimen für den Helden arbeiten, ohne dass dieser es ahnt. So wird aus dem Schützer die Regiefigur; wir haben sie von Fielding zu Goldsmith, Miss Burney, Miss Edgeworth und Mrs. Radcliffe verfolgt und gesehen, dass namentlich Scott sie meisterlich handhabt — aus der Meisterschaft wird sensationelle Effekthascherei bei Marryat — und noch die weitere Überraschung hinzufügt, dass gerade die Kleinen und Verachteten das Leben des Helden beherrschen.

Neben diesen typischen Rollen, die selbstverständlich nicht sämtlich in allen Romanen auftreten, begegnen natürlich noch überall Einzelfiguren. Das Familienschema, das meist als Nebenmotiv der Rollenverteilung auftritt, sorgt für Ausdehnung des Figurenkreises; auch durch Erweiterung des Prinzips der widerstreitenden Kräfte lassen sich allerhand Nebenpersonen gewinnen, Freunde und Gegner des Gegners, des Schützers u. dgl. mehr; und ebenso lässt sich durch das Konstruktionsmotiv der Reise eine beliebig grosse Zahl von Nebenpersonen als Reisebekanntschaften einführen, auch die Liebesverwicklung des Romans kann die Personenzahl stark erhöhen (s. z. B. Edgw.; s. o. II 24).

Hier und da erscheinen auch Nebenpersonen in einer bestimmten Rolle: Thwackum und Square (TJ) sind deutliche Kommentarfiguren, die nur den Zweck haben, die Ereignisse vom Standpunkte ihrer persönlichen Marotte aus zu beleuchten; ähnliches haben Smollett (I 173) und Hook (II 246) versucht. Um ein neues Milieu dem Helden

aufzuschliessen, haben Smollett (I 182), Mackenzie (I 361) und Scott (Donald Bean Lean im Wv.) eine bestimmte Führerfigur eingeschoben. Eine Rahmenfigur nannten wir den alten Annesly bei Mackenzie (I 355), dessen Gestalt im Hintergrund der Geschichte bleibt und auf den doch alle Ereignisse bezogen werden — oder vielmehr bezogen werden sollen. Zu hervorragender Wirkung hat Miss Edgeworth im Castle Rackrent diese Figur verwertet (s. o. II 62).

2. Die Charaktere.

Die Charaktere des Romans sind seit Richardson und Fielding zum grossen Teile traditionell. Vorher, bei Defoe, begegnen allerdings auch einige Figuren, die an spätere Typen erinnern, jedoch ist die Übereinstimmung nicht scharf genug, um schon hier von typischen Charakteren zu reden. In dem Jahrzehnt von 1740—50 dagegen sind die hauptsächlichsten Figuren des englischen Romans — auch des neunzehnten Jahrhunderts — bereits in typischer Ausbildung vorhanden.

A.

1) 1749 tritt auf der Tom Jones, der heissblütige, edle und dabei doch fehlbare Mensch, den wir als eine Verbindung der Modefigur des *rake* mit dem Don Quijotetypus erkannt haben. Der von Fielding geschaffene Charakter wirkt dann nach bei Goldsmith (George), Mackenzie (Annesly jun.), Mrs. Radcliffe (Valancourt), Godwin (Caleb Williams, St. Leon). In all diesen Fällen sind nicht nur die Charaktere gleich, sondern auch bestimmte Handlungsmotive des Tom Jones kehren wieder: Unglück durch eigene Schuld, Liebe und (überall ausser bei Valancourt) auch Gefängnishaft. Der Charakter spezialisiert sich, indem manchmal die rasche Unüberlegtheit des Vorbildes besonders betont wird (Godfrey Percy [Patr], Beauclerc [Hel], Edward Ferrars [SS], Frank Churchill [Em]), bald eine gewisse Schroffheit im Verkehr (Darcy [PrPr], Hector

MacIntyre [Ant]), Unbeständigkeit gegenüber den Frauen (Ormond, Cousin William); oder ein anderer Fehler wird hervorgehoben, z. B. Eitelkeit (Hervey [Bel]) oder — das ist allerdings eine recht freie Gestaltung des Vorbildes — Energielosigkeit (Glenthorn [Enn]). Ganz selbständige Entwicklung ist es dann weiter, wenn der Tom Jones sich nicht durchkämpft, sondern scheitert, so bei Miss Edgeworth (Buckhurst Falconer, Vivian) und Miss Austen (Henry Crawford), oder gar sich in einen egoistischen Philister umwandelt (Willoughby [SS]), wenn er zum bitteren Misanthropen wird, so die Helden Godwins Mandeville und Fleetwood; wenn sein feuriges, energisches Wesen sich paart mit dem berechnenden Egoismus des schottischen Nationalcharakters und so Fergus MacIvor entsteht (s. o. II 134).

2) 1748 erscheint der **Picaro** in der Gestalt von Smolletts Roderick Random, in dem Glücksritter, der sich durchschlägt und in der Welt vorwärts kommen will. Er ist ein Abkömmling von Lesages Gil Blas, ist allerdings schon im sechzehnten Jahrhundert im englischen Roman aufgetreten: Nashes Jack Wilton gehört deutlich zum gleichen Typus. Möglicherweise hatte der Charakter schon im Laufe des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts traditionelle Züge angenommen: die Helden Defoes wenigstens zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Typus. Bei ihnen tritt auch das deutliche Streben hervor, das Egoistische des Charakters zu mildern; diese Tendenz macht im Roderick Random merkliche Fortschritte und hat im Peregrine Pickle (1759) zu einer starken Annäherung an den Tom Jones geführt. Der Typus lebt dann weiter bei Marryat und Hook, die ihren Helden den trotzigen, humorvollen Egoismus des Peregrine geben und ähnlich wie Smollett die edlere, an Tom Jones gemahnende Seite mehr andeuten als ausführen. Dann haben sich einzelne Seiten des Charakters spezialisiert: a) das Glücksrittertum des Picaro ist weniger egoistisch als leichtsinnig-humoristisch gefasst schon in einer gleichzeitig auftretenden Variation

desselben Charakters bei Smollett (Beau Jackson), ähnlich sind dann Miss Burneys Harrel, Hooks Daly und — mit starken gemütvollen Zügen — Marryats Chucks und Carbonell (II 303 f.). b) Oder die egoistischen Elemente verdrängen die sympathischeren ganz: Smolletts Fathom ist blosser Intrigant und Schwindler; so zeichnet dann Moore seinen Zeluco, und der Charakter fällt auf diese Weise mit dem des Blifil zusammen, von dem ihn nur seine Rolle (dem Blifil fehlt das mit Fathom verbundene Picaromotiv von Reise und Gefahr) unterscheidet. Bei Smollett entwickelt sich c) aus dem Picaro noch der satirische Menschenhasser Cadwallader (ähnlich Ferrett; s. o. I 171), der aber nur in Marryats Stapleton (II 303) einen schwachen Nachhall gefunden hat.

3) 1753 tritt dann auf der vielleicht beliebteste, aber künstlerisch am wenigsten bedeutende Held des englischen Romans: Grandison. Er lebt nach in meist recht schemenhafter Gestaltung im Sensationsroman (I 298), im sozialen Roman (I 359. 366. 389), im Frauenroman (II 8. 20. 33. 73), auch bei Hook (II 243). Oft wird seine Unfehlbarkeit ein wenig durch leichte menschliche Züge (heftiges, trotziges Wesen) gemildert, so bei Scott (II 133), und wo der Charakter nicht besonders scharf ausgeprägt ist, ist es oft schwer zu entscheiden, ob der reine Grandisontypus oder seine Vermischung mit dem Typ des Tom Jones vorliegt (s. o. II 133). Fortgebildet wurde der Charakter eigentlich nur im Frauenroman, indem eine einzige Seite des Grandisontypus herausgegriffen wird: klares, ernstes Rechtsgefühl (Knightley II 73), ein etwas zurückhaltendes, scheues Wesen, das sich aus unglücklicher Liebe erklärt (Brandon ebd.), eine gewisse moralische Starrheit, die erst am Schluss gebrochen wird (Dorriforth II 20, Clarendon II 33). Der Charakter erhält durch diese scharfe Betonung einzelner Seiten eine leise Disharmonie — jede Fortentwicklung der menschlichen Vollkommenheit muss ja notwendig dazu führen, Schwächen zu entdecken; auf diese Weise nähert sich der Grandisontypus mehr und mehr dem des Tom Jones.

4) Nur auf Personen zweiten Ranges ist ein Typus beschränkt, der zuerst in der Clarissa (1748) eine Nebenrolle spielt: der edle, entsagende Mann, also ein Grandison in besonderer Funktion (Wyerley). Nur einmal, in einem Roman mit ganz schwacher Handlung, erscheint der Typus in der Hauptrolle: Harley (MF); bei Scott (Tressilian) stellt er einmal den Hilfshelden, sonst tritt er immer nur episodisch auf: bei Mackenzie (Rawlinson); Mrs. Radcliffe und Miss Edgeworth (Lord William), bei letzterer auch einmal mit den sonstigen Zügen des Tom Jones (Vincent).

B.

Die typischen Heldinnen des englischen Romans gehen ganz wesentlich auf Typen Richardsons zurück.

1) Die heroische Heldin Clarissa (1748), zu der Pamela (1740) bereits eine Vorstudie war. Ihre typische Eigenschaft ist vollendeter Seelenadel; ihr typisches Erlebnis schweres Liebesleid. Gegen physische Gewalt eines Mannes haben sich gleich ihr zu wehren bei Smollett Emilia Gauntlet, Monimia, Narcissa, Lewis' Antonia, Mackenzies Harriett, Lucy, Godwins Emily, Scotts Rebecca; Verfolgung und Entbehrungen erdulden Smolletts Arabella, Mrs. Inchbalds Rebecca Rymer, Mrs. Radcliffes Adeline und Ellena, Miss Edgeworths Berenice — das Motiv kehrt ganz abgeschwächt wieder in Grace Nugent, die unter dem Verdacht unehelicher Geburt zu leiden hat. Einzelne Seiten von Clarissas Charakter und Erlebnissen werden dann weiter entfaltet: a) wie sie das Aschenbrödel ist in verständnisloser Umgebung, so gilt dasselbe von den Heldinnen Miss Austens, b) das, was Clarissa droht, tritt wirklich ein: die Heldin heiratet den ungeliebten Mann aus einem Motiv, das einer Clarissa würdig ist, den Eltern zu Liebe, so Kate Maxwell, Fanny Rodney (Hook). c) Die Starrheit von Clarissas Tugend erscheint als drückende Fessel, die auf das Wesen des edlen Mädchens lähmend einwirkt: so bei Sarah Lidhurst (Viv). d) Clarissas Opfer-

mut wird — wohl unter Mitwirkung heroisch-galanter Vorbilder (s. o. II 134) — in die heroisch-politische Sphäre erhoben bei Flora MacIvor oder mit religiösen Motiven umkleidet, wodurch der Charakter sich dem von Richardsons Clementina nähert (Scott's Rebecca) oder er äussert sich e) in niedrigem Kreise, so bei Scotts Jeanie. Einige Clarissen sind f) ganz blass gehalten: ihre Verwandtschaft mit dem Typus zeigt sich nur in vollendeter Tugendhaftigkeit (Florence Annaly), in gesellschaftlicher Feinheit und Sicherheit (Caroline Percy). Tritt zu diesen Eigenschaften eine gewisse Lebendigkeit, so ist schwer zu sagen, ob der Charakter zu dem Typus der Clarissa gehört oder zu dem der Miss Howe oder ob schliesslich ein dritter Grundtypus vorliegt; denn schon in Fieldings Sophia Western (1749) einten sich jugendliche Fröhlichkeit und Selbständigkeitsdrang mit vollendeter Tugend. So ist z. B. die literarische Zugehörigkeit der Heldinnen Miss Burneys, Evelina und Cecilia, schwer genau zu bestimmen, obgleich bei ersterer mehr die Clarissa, bei letzterer mehr Miss Howe zum Vorbild gedient zu haben scheint, und ganz unbestimmte Mittelglieder sind dann die meisten der Heldinnen von Godwin, Scott, Marryat und Hook. Ganz frei ist g) der Grundtypus behandelt und mit vielen originellen Zügen gemischt in Mrs. Inchbalds Miss Milner, wo sogar einer der Hauptzüge des Urtypus, Clarissas unbedingte Wahrhaftigkeit, in sein Gegenteil umgewandelt wird, während dabei der Grundcharakter des Ganzen deutlich derselbe bleibt.

2) Die fröhliche Heldin Miss Howe (1748) begegnet zunächst wieder als Harriett Byron, bei der die feineren, als Charlotte Grandison, bei der die kräftigeren Züge des Typus stärker hervortreten, sodann ganz in der Art des Originals bei Mrs. Radcliffe (Clara La Luc) und Scott (Brenda Troil), mehr dem Clarissatypus angeglichen als Diana Vernon (s. o. II 135). Aus Miss Howe entwickelt sich dann die weibliche Tom Jones-Figur mit unbedachtem Wesen und menschlichen Fehlern, die sogar zu schwerer

Schuld führen können: bei Goldsmith Olivia Primrose, bei Miss Edgeworth Rosamond Percy und Cecilia Clarendon, bei Miss Austen Marianne Dashwood und andere (s. o. II 82 f.), bei Scott Effie Deans (gekreuzt mit Agnes Primrose) und Amy Robsart, bei Marryat Mary Stapleton, bei Hook Caroline Crosby; von diesem Typus geht aus der neue der Gesellschaftsdamen, den Miss Edgeworth und Miss Austen geschaffen haben. Mit völlig originellen Zügen ist in diesen Rahmen des menschlich sympathischen und doch nicht fehlerfreien Mädchens Miss Austens Harriett Smith (s. o. II 84 f.) eingezeichnet.

Zu den beiden Typen Clarissa und Miss Howe gehört weitaus der grösste Teil der sympathischen Frauenfiguren des englischen Romans. Weniger fruchtbar, aber immerhin doch für die Folgezeit bedeutsam ist 3) die Amelia Fieldings, die sanfte, geduldig im Unglück ausharrende Frau. Sie bleibt in allem Missgeschick dem geliebten Mann treu, so Marguerite Danville (Godw.), Selina Sidney (Edgw.), Fanny Meadows, Anne Brown (Hook); einige Mädchen dieses Typus (Selina, Anne Brown) werden zuletzt mit einem anderen Manne glücklich. Heroische Freudigkeit im Unglück zeigt Miss Austens Mrs. Smith; ganz blass ist gehalten die hässliche edle Miss Broadhurst Maria Edgeworths, die sich in ihrem Reichtum vergebens nach wirklicher Liebe sehnt. 4) Die Clementina Richardsons scheint weiterzuleben in Scotts Rebecca, die jedoch auch Züge der Clarissa trägt und Hooks Emily Lessingham. 5) Richardsons leidenschaftliche Heldin Olivia, die dem geliebten Mann selbst ihre Liebe anträgt, kehrt wieder als Julia Lidhurst (Edgw.) und Fenella (Scott), abgeschwächt als Miss Reeves Emma Fitzowen, ohne das Handlungsmotiv des Vorbildes (und gekreuzt mit dem Clarissatypus) in der Miss Milner Mrs. Inchbalds und mit völlig freier Gestaltung der Handlung in der Kate Etherington Hooks. 6) Ein sympathisches naives junges Mädchen zeichnet Richardson in seiner Emily Jervois, Smollett in Liddy Melford; ein ähnlicher Charakter bei Miss Edgeworth

(Virginia Hartley) scheint dagegen auf französischem Einfluss zu beruhen.

C.

Die Intriganten des englischen Romans gehören zwei verschiedenen Gruppen an: 1) zunächst der Intrigant mit dem liebenswürdigen, sympathischen Wesen: Lovelace; sein Vorläufer ist Mr. B— in der Pamela. Zu diesem Typus gehören deutlich Fieldings Oberst James, Goldsmiths Thornhill, ferner Scotts Leicester. In geistlichem Gewande geschaut, und daher mit den Zügen des plötzlich alle Bande durchbrechenden Asketen versehen, kehrt er wieder als Monk Ambrosio. Die gelegentlichen Gewissensbisse des Lovelace sind unter dem Einfluss von Marmion gesteigert zu zeitweiliger wilder Seelenqual in Scotts Brian de Bois und namentlich Robertson. Eine andere Entwicklung führt zur Betonung des äusserlich Geschmeidigen und Korrekten in Mackenzies tadellosem Weltmann Sindall und den William Norwynnes von Mrs. Inchbald.

Der blosse Intrigant ohne sympathische Züge erscheint bei Richardson als Solmes (1748), ein Jahr später bei Fielding als Blifil; ersterer ist ausgezeichnet durch eine gewisse rohe Ungeschicklichkeit, die dem letzteren fehlt. Solmes lebt fort im Caleb Williams und im Margrave der Simple Story, sonst scheint mehr Blifil als Vorbild gedient zu haben. Typische Rolle des Charakters ist es, dass er dem Helden als Gegner in der Liebe gegenübersteht; das findet sich wieder bei Miss Reeve (I 302), Miss Burney (II 9), Miss Edgeworth (II 47), Miss Austen (II 73. 75). Oder er tritt auf als Erbschleicher: Godwins Gifford, Ruffignys Bruder, Mallison; Marryats Rainscourt, Melchior und Delmar jun., Scotts Glossin — als religiöser Fanatiker: Scotts Balfour, Edward Christian; Marryats Mönch — oder als Geizhals (Foster). Oder er ist sonst Gegner des Helden oder einer edlen Persönlichkeit: so Smolletts Gam Pickle, Marryats Hawkins, Miss Edgeworths d'Aubigny, Hooks Tripps und Ford. Nicht auf Blifil, sondern auf die

Tyrannen früherer Zeit (des heroisch-galanten Romans, Jago, Richard III.) scheinen zurückzugehen die Verfolger des edlen Mädchens im Sensationsroman (I 302), ähnlich Bethlen Gabor (St. Leon), Scotts Frontdeboeuf, Dalgarno, auch Ashton, und später im bürgerlichen Gewande mit starker Abschwächung General Brashleigh (PassPr).

D.

Der rohe Landjunker tritt als Nebenperson bei Richardson auf (s. o. I 69), ausgeführt sodann als Fieldings unvergleichlicher Squire Western. Die rohen, tyrannischen Züge seines Wesens leben fort in Godwins Tyrrel, mit humoristischer Milderung in Miss Burneys Captain Mirvan, in Scotts Hildebrand Osbaldistone. Im allgemeinen werden aber im Laufe der Entwicklung mehr und mehr die sympathischen Seiten des Charakters herausgehoben — Richardson hatte in seinem schwach gezeichneten Landjunker Dartford (I 69) schon den Weg gewiesen. Der rohe Squire nähert sich dem Typus des jungen Helden und wird zum gutmütigen polternden Alten, zu Smolletts Matthew Bramble. Im Frauenroman wird er dann umgewandelt a) in den geistig beschränkten, aber ganz braven und gutmütigen Landedelmann, so schon English Clay (Edgw.) und vor allem bei Miss Austen Bingley und Rushworth, b) in den banalen, aber seinen etwas verstiegenen Damen gegenüber recht vernünftigen und leidlich sympathischen Hausvater (Austen: Bennett), c) in den gutmütigen Haustyrannen (Austen: Palmer und John Knightley), der dann auch in ganz individuellen Porträts (Thomas Bertram, Woodhouse) erscheint.

Weniger bedeutsam für die Folgezeit war der Typus des ruhigen, feinen und doch dabei gelegentlich fehlgreifenden Allworthy; im Maxwell Hooks ist er mehr als Gesellschaftsmensch gefasst und erhält sogar leichte Züge des Intrigantentums.

Der edle Pfarrer Fieldings (Adams) wird im Laufe der Entwicklung zunächst deutlich gehoben: die grotesken

Züge des Urbildes treten schon im Pfarrer Harrison der Amelia mehr und mehr zurück, sie verschwinden in Goldsmiths Primrose bis auf einige leicht humoristische Schattierungen, und die — allerdings sehr blass gehaltenen — späteren Angehörigen des Typus bei Mackenzie (I 359), Mrs. Radcliffe (I 300), Miss Burney (II 8) und Miss Edgeworth (II 48) sind dann vollendete Vorbilder christlicher Frömmigkeit. In bürgerlicher Sphäre, zum Landjunker umgewandelt, erscheint der Vicar of Wakefield bei Miss Edgeworth (Percy II 48).

Dieselbe Entwicklung, eine allmähliche Hebung und Verfeinerung des Typus, lässt sich auch sonst konstatieren.

Sie gilt zunächst von dem Sancho des Cervantes, der mit Smolletts Strap und Fieldings Partridge in die englische Literatur eingetreten war. Schon in Smolletts Pipes und Clinker (I 169) war der komisch-egoistisch-treue Diener deutlich dem Typus des jungen Helden genähert. Die spätere Entwicklung betont einerseits die komischen Züge des Originals (Mrs. Radcliffe I 301) — daraus wird dann mit sozialer Hebung des Typus ein etwas egoistisch-niedriger, aber rührend treuer Freund des Helden (Hooks Godfrey Moss) — oder sie hebt andrerseits den Charakter, indem sie ihn mit einer leisen Gloriole des Seltsamen umgibt (Scotts Flibbertigibbet). Schliesslich fällt das Egoistische ganz und es wird daraus entweder ein vollendeter Grandison (Mackenzies Edwards) oder der treue, nur etwas komische Diener, so bei Scott in Moniplies, Gurth, Wamba, Balderstone, oder gleichzeitig mit sozialer Hebung in Macwheeble und Owen. Wichtig wird der Typus dann weiter dadurch, dass Scott in seine Umrisse einen Teil seiner schottischen Puritaner einzeichnet (II 139).

Die gleiche Hebung zeigt sich beim Miles Gloriosus. In alter typischer Weise tritt er nur noch in Smolletts erstem Roman auf (Weazel), dann später mit dem Typ des Tyrannen verbunden bei Marryat (Vanslyperken). Unter dem Einfluss des Don Quijote fasst ihn dann Fielding gemütvoll (Bath), Smollett als Pedanten mit liebenswürdigen

Zügen (Lismahago). Beide Male ist der typische Hauptzug des Charakters, die Feigheit, verschwunden und ebenso in Scotts Dalgetty, bei dem der alte Bramarbas zum gutmütigen wilden Haudegen umgewandelt ist.

Dieselbe Entwicklung ist schliesslich eingetreten beim Pedanten. Allerdings geht der Pedantentypus in alter Auffassung durch die ganze Literatur: die Menschen, die von einer Marotte meist recht harmloser Art beherrscht sind, begegnen bei Fielding (Thwackum und Square), Smollett (Jolter, der Doktor), bei Scott (Saddletree, Pembroke, Caxon, Wardour); alt ist auch der pedantische Schulmeister (Scotts Holiday) und der Gelehrte (Smolletts Wagtail, Marryats Easy sen., der Schiffsarzt II 302). Aber bei Sterne, Scott und anderen ist der Typus auch oft gehoben, und aus ihm sind gewonnen so individuelle, tief gemütvolle Porträts wie Walter Shandy und Onkel Toby; Bradwardine, Oldbuck, Dominie Sampson, und der Typus wird dann in dieser verinnerlichten Auffassung beibehalten in Marryats Domine Dobbs und dem Zimmermann Muddle.

E.

Weit weniger reichhaltig ist die Galerie weiblicher Typen im englischen Roman, wenn wir von den bereits besprochenen Typen der Heldinnen absehen. Da begegnen zunächst die sinnlichen Alten, zänkischen Ehefrauen und die Kammerfrauen vom Typus der Amme des Renaissanceschauspiels. Die sinnliche heiratslustige Alte ist zunächst eine komische Figur; so bei Fielding (Lady Booby und Mrs. Slipslop), Smollett (Tabitha Bramble und — mit dem nächsten Typus vermischt — Mrs. Grizzle-Trunnion), Richardson (Miss Swynford), Lewis (Leonella), Scott (Gräfin Hameline), Hook (Miss Sowerby, Rachel Ford — gemischt mit dem Puritanertypus); nur einmal ist eine bedeutsame Entwicklung zu konstatieren, indem Hook aus der törichten älteren Dame, die auf Freiersfüssen wandelt, eine bei allen Schwächen doch sympathische, treusorgende Mutter macht (Mrs. Brag). Die zänkische Ehefrau

erscheint gleich von Anfang an in mehrfacher Ausführung: ungebildet, schimpfend als Mrs. O'Hara und — trotz ihres Adelstitels — Lady Beauchamp (Richardson), als böse Stiefmutter (Mrs. Pickle), spezialisiert zur adelsstolzen törichten Dame als Lady Davers (Rich.) und Lady Catherine de Burgh (Aust.), ähnlich in einer Novelle von Hook (II 245). Gleichzeitig aber hat schon Fielding den Typus mit tieferem Verständnis gefasst: er zeichnet in ihn ein das Bild einer prächtigen braven Hausfrau, die nur durch die geringe Weite ihres Horizontes ihrem Manne das Leben schwer macht (Mrs. Adams), und seinem Beispiel ist dann Goldsmith gefolgt (Mrs. Primrose). Dieser feineren Abart der 'zänkischen Ehefrau' ist dann in manchen Ausprägungen ähnlich die egoistische und dabei leidlich gutmütige Gesellschaftsdame des Frauenromans, die in verschiedenen Einzeltypen vorkommt. Sie ist einerseits reine Gesellschaftsdame, die in dem Bestreben aufgeht, in der grossen Welt eine Rolle zu spielen, andererseits die Mutter, die unter allen Umständen ihre Töchter verheiraten will (Edgw.) — beide Abarten des Typus sind auch unter den völlig schemenhaften Gesellschaftsdamen Marryats (Val.) vertreten — oder die Mutter, die sich in den kleinen Sorgen um ihre Kinder erschöpft (Aust.), schliesslich die Intrigantin (Edgw.: Mrs. Falconer), die dann dem anderen Intrigantinnentypus sehr nahe steht, der allem Anschein nach aus der heroisch-galanten Sphäre in den Sensationsroman übergetreten ist (Gräfin Mazzini usw. s. I 302) und bei Scott (Lady Ashton usw. II 144), weiter lebt. Miss Edgeworth hat es verstanden, aus dem Typus auch tragische (Mrs. Falconer) und pathetische (Lady Delacour) Wirkungen herauszuholen. Ohne wesentliche Änderung geht durch die Literatur des 18. Jahrhunderts die komische, egoistisch-gutmütige Kammerfrau, die ihrer Herrin treu ergeben ist, sie namentlich gern verheiraten möchte und dabei sehr auf ihren Vorteil, besonders auf ihre Würde bedacht ist: Fieldings Mrs. Honour, Smolletts Winifred Jenkins; sodann allerhand Nebenpersonen bei Walpole, Mrs. Radcliffe und

Lewis (I 300), Miss Edgeworth (II 46) und Scott (II 141): einmal wird auch dieser Typus deutlich gehoben; die Kammerfrau wird zur Herrscherin bei Hook (II 248 f. 255 f.).

Hier und da wiederholen sich noch einige andere weibliche Charaktere, bei denen man jedoch kaum von festen Typen sprechen kann. Am ehesten mag dies angehen bei der edlen Dirne, deren Charakter zuerst Defoe (Roxana) zu begreifen und zu tragischem Ende durchzuführen versucht, die dann Smollett — ähnlich später Marryat (II 300 f.) — ganz oberflächlich skizziert (Miss Williams) und Fielding mit tiefer gehender Charakteristik darstellt (Miss Matthews). Auch das unschuldige, verführte junge Mädchen (Harriett Annesly, Agnes Primrose, die Episodenfigur Kate bei Miss Edgeworth (Patr. cap. XIII) ist in der hier behandelten Epoche nicht recht typisch geworden. Eine weibliche Pedantenfigur (Miss Western, The female virtuoso, Mlle O'Faley, Lady R — bei Marryat) begegnet zwar öfters in gleicher Familienstellung als Tante, ist aber auch nicht zu einem festen Typus geworden.

3. Die literarischen Typen.

Im grossen und ganzen ist das typische Element unter den Charakteren des englischen Romans recht stark vertreten. Bedeutet das einen gewissen Mangel an eigener Erfindung und Beobachtung? Der Schluss wäre überaus vorschnell und ist nur in so weit richtig, als die Figuren des Helden und der Heldin in Frage kommen. An und für sich ist es noch kein Zeugnis gegen die Originalität eines Autors, wenn ein literarischer Typus bei ihm fortlebt; denn der Beeinflussung durch frühere Literaturwerke kann auch der originellste Kopf nicht entgehen. Ein Schaffen unmittelbar nach der Wirklichkeit in dem Sinne, dass ein lebendiger Charakter mit photographischer Treue in der Literatur wiedergegeben würde, gibt es nicht. Einmal wird der Beschauer ausserstande sein, alle Eigentümlichkeiten des Objektes aufzufassen; er wird unbewusst eine

Auswahl treffen und diese wird gelenkt sein von gewissen Gesichtspunkten, die mit dem Objekt jedenfalls nichts zu tun haben. Sonst könnte nicht ein und dasselbe Objekt, z. B. der Bauer, das Hochgebirge, in verschiedenen Zeiten so verschieden beurteilt werden. Sodann aber wird er nicht einmal in der Lage sein, das Aufgefasste genau wiederzugeben; denn zwischen dem Eindruck in der Wirklichkeit und seiner Wiedergabe in der Kunst wird eine längere Spanne Zeit verfliessen, innerhalb deren der neue Eindruck sich in des Autors Phantasie mit einer Fülle bereits bestehender Eindrücke assoziiert. Die Tradition wird also auf jeden Dichter, auch den originellsten, in doppeltem Sinne wirken: Gestalten, die er in der Wirklichkeit schaut, werden sich mit solchen assoziieren, die als Frucht seiner Lektüre bereits in seiner Phantasie leben, und diese ihm bereits innerlich zu festem Besitze gewordenen Gestalten werden bis zu einem gewissen Grade auch seine Beobachtung der Wirklichkeit leiten; er wird geneigt sein, ihm bereits geläufige Züge in der Aussenwelt wiederzufinden und wird oft auch mit ihrer Hilfe Erscheinungen seiner Beobachtung — richtig oder falsch — interpretieren. Das sind allgemein menschliche Eigenheiten, die sich bei dem Originalgenie und dem blossen Nachahmer nur in verschiedener Stärke zeigen werden; der letztere wird sich überhaupt nicht viel durch Beobachtung innerlich erarbeiten, was ihm die Tradition nicht bereits gegeben hat, für den ersteren wird die Überlieferung nur der selbstverständliche, auch bei ihm nicht fehlende, Ausgangspunkt sein für individuelles Beobachten, Umarbeiten und Neuschaffen.

So spielt also die Tradition bei jedem literarischen Schaffen eine Rolle; ihre Träger sind in erster Linie die literarischen Typen. Der gewaltige Eindruck, den Figuren wie Clarissa und Grandison auf die Nachwelt machten, lässt sich gar nicht durch die blosse Einwirkung der Originale erklären. Gewiss mochten diese wieder und wieder gelesen werden — aber auch alle ihre Nachahmungen; und

wie der kleine Ball zur Lawine wird, so wurde der Einfluss, den die Originale ausübten, verstärkt — 'kumuliert' — durch den Einfluss, der auch von den Nachahmungen ausging, und so kann man es verstehen, dass der literarische Typus, der jedem gebildeten Menschen immer aufs neue in der Literatur entgegentrat, schliesslich auch anfing, seine Beobachtung der Wirklichkeit zu beeinflussen. Zur Zeit der Byronschwärmerei sieht sich das junge England überall von melancholischen Harolds, sündengequälten Giaours und geheimnisvollen Laras umgeben; dies eine Beispiel zeigt deutlich, wie der Einfluss des literarischen Typus sich bis in die — scheinbar doch so objektive — Beobachtung des Wirklichen erstreckt; in geringerem Grade wird jede grosse literarische Leistung dieselben Folgen haben.

Die Bildung eines Typus kann sich jedoch auch vollziehen nicht im Anschluss an eine grosse, mit überwältigender Kraft auftretende, und dann immer wieder nachgeahmte Leistung der Literatur, sondern auch durch Abstraktion aus bereits vorhandenen Einzelerscheinungen. Wir haben einen solchen Fall beobachtet — und darum so ausführlich besprochen — in dem Typus der Gesellschaftsdame bei Miss Edgeworth und Miss Austen (II 40 ff. 84 ff.); aus allerhand Nebenfiguren der Literatur hat sich allmählich ein neuer Typus gebildet. Gewisse Eigenschaften des weiblichen Charakters auf einer bestimmten Bildungsstufe, die bisher immer nur ganz im Vorbeigehen beobachtet worden waren, fangen mit einem Male an, als wichtig und der isolierten Darstellung würdig zu erscheinen. Für die Generation Richardson bis Miss Burney sind die Damen aus guten Kreisen, soweit sie nicht zu bestimmten Typen gehören (Clarissa usw.), schwach oder stolz oder temperamentvoll, gelegentlich wird auch festgestellt, dass sie die gesellschaftliche Form tadellos beherrschen. Für Miss Edgeworth und Miss Austen ist das mit einem Male die Hauptsache. Was früher Nebenerscheinung war, ist jetzt der Kristallisationspunkt für eine grössere Zahl von weiblichen

Charakteren, um den herum sich eine Menge anderer Eigenschaften ansetzen. Die neuen Gesellschaftsdamen sind in erster Linie gewandt und witzig und wollen eine Rolle in der Gesellschaft spielen — was sie sonst sind, ob ruhig oder temperamentvoll, energisch oder schlaff, das wird zwar notiert, ist aber für die neue Schule nur noch weniger bedeutend. Die weitere Entwicklung vollzieht sich dann ebenso wie bei Grandison und Clarissa; die neuen Charaktere werden nachgeahmt und Originale und Nachahmungen zugleich helfen einen neuen Typus bilden. Eine ähnliche Tendenz zur Schaffung bestimmter Typen fanden wir bei den 'edlen älteren Gesellschaftsdamen' (II 45. 85), den 'Männern der Gesellschaft' (II 46. 75) und den 'Familienvätern' (II 77), jedoch war die Bildung des Typus noch nicht so weit vorgeschritten wie in dem eben erwähnten Fall.

4. Der literarische Typus und die literarische Entwicklung.

Es lohnt sich vielleicht, noch einen Augenblick bei der Rolle zu verweilen, die der literarische Typus in der Literaturentwicklung spielt. Er ist deshalb ein so wichtiger Faktor, weil er eine grosse Zähigkeit besitzt, mit einer gewissen Hartnäckigkeit wiederkehrt und weil ihm dabei eine unbegrenzte Wandlungsfähigkeit eigen ist. Er ist eine feste Ideenassoziation, bestehend aus einer bestimmten Zahl von Einzelelementen; es haftet im Gedächtnis ein Charakter mit bestimmten Eigenschaften und Schicksalen, ja der einzelne Charakter kann assoziativ mit allerhand zufälligen anderen Merkmalen verbunden sein, einer bestimmten Art der Handlungsführung, der Charakterisierungstechnik, des Grundplans, der Erzählungsform, der Auffassung, und die Macht des Typus besteht nun darin, dass jedes Glied dieser Assoziationskette wieder lebendig werden kann, wenn nur ein einziges anderes Glied in der Erinnerung wachgerufen wird.

Andrerseits zeigt der Typus auch eine erstaunliche

Wandlungsfähigkeit. Kein einziges Element der Ideenassoziation ist ganz unentbehrlich; jedes einzelne kann verändert oder durch ein anderes Element ersetzt werden. Auf diese Weise erhält der Typus seine Rolle in der Literaturgeschichte. Auch dem originellsten Geiste drängt er sich auf, um freilich oft genug von ihm abgeschüttelt oder origineller Beobachtung dienstbar gemacht zu werden; den Nachahmer beherrscht er ganz. Dem einen ist er der nützliche Diener, dem anderen der Herr. Das gilt es jetzt im einzelnen zu beweisen:

a) In vielen Fällen konnten wir beobachten, dass gewisse Assoziationen wiederkehren, nur weil sie typisch geworden sind. Am häufigsten findet sich der Fall, dass mit einem Charakter auch gewisse Schicksale oder Handlungsmotive assoziativ verbunden sind. Wo wir einen dem Tom Jones nachgebildeten Charakter fanden, begegnete überall eine Liebesgeschichte, bei der der Held sich meistens in Schuld verstrickt (PP, MUd, Flw, Ev [Delville], Cec [Belfield], Orm, Viv, Patr [Buckhurst], SS, PrPr [Darcy], Wv, GM [Brown], Mrt). Oft hatte auch seine Laufbahn einen typischen Tiefpunkt: Gefängnishaft (RR, LGr, VW [George], CW, GM, Mrt). Mit der Clarissa sind zwei Motive assoziativ verbunden: a) die Entführung; diese findet sich bei Goldsmith (Olivia), Mackenzie (MW), Miss Burney (II 7) und Mrs. Inchbald (II 19); b) der Angriff auf ihre weibliche Ehre, dem die Heldin entweder entgeht oder erliegt; das Motiv lebt fort bei Fielding (I 101), Smollett (Emilia, Monimia I 168), Mackenzie (I 356), Godwin (I 385 f.), Scott (Rebecca). Grandison vermeidet mit Ehren ein Duell; dasselbe tun seine Nachfolger bei Godwin (I 385) und Mrs. Inchbald (II 17). Der komische Diener verliert einen Brief; das hat böse Folgen bei Smollett (I 188), Miss Edgeworth (II 32) und Scott (II 125); die komische Dienerin überbringt eine wichtige Botschaft, kommt aber vor lauter Geschwätz nicht zur Sache (I 148. 300, II 46). Bei Matthew Bramble, der sonst nur als gutmütiger Polterer gefasst ist, hat seine Zu-

gehörigkeit zum Typus der country-squires das Auftauchen des — wenn auch noch so sehr abgeschwächten — Motivs vom peinlichen Liebesabenteuer veranlasst (I 174). Smolletts Trunnion, der Seemann, und Sternes Slop, der Arzt, werden als Pedanten gefasst; so werden denn auch von ihnen die üblichen Schicksale der Pedantenkomik berichtet — sie werden gehänselt und geprügelt. Dieselbe Erscheinung zeigt sich, wenn eine Figur, die bisher ausserhalb eines Typus stand, unter diesen subsumiert wird. Die Ärzte und Dichter schilderte Fielding als Egoisten — mit diesem Typus waren keine typischen Schicksale verbunden. Smollett fasst sie als Pedanten (I 195); daher werden sie bei ihm verprügelt, dasselbe gilt vom Miles Gloriosus Lismahago, der als Pedant gezeichnet und darum gehänselt wird (I 174). Der Schulmeister dagegen gilt im allgemeinen als Pedant. Marryat aber fasst ihn als Tyrannen (Gallagher); so nimmt er denn ein Ende mit Schrecken wie die Tyrannen Mrs. Radcliffes (II 302).

Aber auch andere Elemente als Charakter und Schicksal können in feste Ideenassoziation treten. So Charakter und Rolle: Wir haben gesehen, wie die Rolle des aktiven Helden, der die ganze Handlung beherrscht, assoziativ verbunden war mit einem edlen, vornehmen Charakter (Grandison) — die Rolle eines Helden, der vom Unglück verfolgt ist, mit dem Charakter des Tom Jones; so kann dann Godwin sich gegen diese Macht des Typischen nicht wehren und gibt nicht nur seinem Verfolgten die Züge des Tom Jones, sondern auch seinem Verfolger den Charakter eines Grandison, obgleich er einen Mord auf dem Gewissen haben soll. Die Rolle hat assoziativ den Charakter gestaltet — und verfälscht (I 384 ff.). Oder Grundplan und Rolle: im Abenteuerroman muss ein junger, von Ort zu Ort reisender Held die Hauptrolle spielen: von dieser Kombination wagt Scott nicht abzuweichen, obgleich die historische Tendenz seines Romans verlangt, dass die grosse historische Persönlichkeit die Hauptrolle erhält (II 116 ff.). Oder Grundplan (also literarischer

Typus) und Handlungsführung: Hook kann eine sehr eindrucksvolle, gedrungene Handlung bauen, das zeigt er im Sensationsroman, wo diese Handlungsführung traditionell mit dem Grundplan verbunden ist; geht er dagegen auf ein anderes Gebiet über, beispielsweise den komischen Roman, so wird seine Komposition so locker, wie sie in dieser Gattung üblich, und daher mit ihr assoziiert war; und in seinem neugeschaffenen Erzählungstyp, dem tragischen Roman, ist der Bau um so konzentrierter, je mehr der Grundplan sich dem des Sensationsromans nähert (II 257 ff.). Oder Auffassung und Rolle. Die Tragik war im englischen Roman bisher nur hervorgetreten an dem Schicksal der verfolgten Unschuld (Richardson, Goldsmith, Fielding, Mackenzie), besonders des unschuldigen Mädchens. Mrs. Inchbald hat nun in ihrem tragischen Roman (NA) zwei Brüderpaaren die zentrale Stellung angewiesen; das geht so lange, als die Tragik nicht hervortritt. Sowie sie sich geltend macht, rückt auch die Nebenrolle des armen Mädchens entscheidend ins Zentrum (I 404). Sogar scheinbar so heterogene Dinge wie Erzählungsform einerseits, Auffassung und Charakterisierungskunst andererseits können assoziativ verbunden sein. Die Evelina Miss Burneys ist zunächst in die Briefform Richardsons eingekleidet und gleichzeitig schimmerte die didaktische Auffassung des Vorbildes noch deutlich durch. Dann kommt das Hinüber und Herüber von Briefen allmählich in Wegfall — und die Didaxis auch (II 15 f.). Wohl aber bleibt die Richardsonsche Art zu charakterisieren. Im nächsten Roman, der Cecilia, ist auch die Charakterisierungskunst anders geworden; sie neigt mehr zu Fielding — und auch die Erzählungsform ist nunmehr die des Tom Jones (II 12). Ebenso konnten wir einmal eine Verbindung zwischen Charakter und Charakterisierungskunst beobachten: Goldsmith charakterisiert im allgemeinen mit Fieldingscher Methode; nur ein einziger Charakter (Lovelace) wird in Richardsons Art vorgeführt — und dieser Charakter ist aus Richardson entlehnt (I 226).

Das alles sind besonders hervorstechende Beispiele assoziativer Verbindung. Sie zeigen sich aber auch in anderen, weniger auffallenden Erscheinungen. Wenn gewisse Charaktere oft in derselben Rolle wiederkehren und gewisse Rollenverteilungen üblich sind, wenn z. B. ein Held öfters einen komischen Diener oder einen tückischen Gegner hat, wenn im Grundplan eines Romans gewisse an und für sich völlig heterogene Elemente, Charaktere und Handlungsmotive, bestimmte Erscheinungen der Handlungsführung, gewisse Eigenheiten der Auffassung, mit traditioneller Häufigkeit wiederkehren, wenn wir also überhaupt von einer traditionellen Rollenverteilung, einem typischen Grundplan reden können, so sind das alles Einzelerscheinungen derselben Neigung zur Beharrlichkeit literarischer Typen, die in ihren grossen, in die Augen fallenden Äusserungen längst bekannt ist, aber in ihrer kleinen Wirksamkeit im Detail der Charakterzeichnung leicht übersehen, ja noch immer geleugnet wird.

Das beharrliche Wiederkehren der festen Assoziationsreihen, die wir literarische Typen nennen, ist nun einerseits ein Moment, das den literarischen Fortschritt entschieden hemmt. Das Neue hat hart zu ringen gegen typische Auffassungen, die ein jeder Dichter, und sei er der grösste, mit seiner Zeit zunächst teilt. Wir haben bei Godwin gesehen, wie die typische Rollenverteilung, von der er sich nicht losmachen kann, die Wahrheit seiner Charakteristik ungünstig beeinflusst (I 384 ff.), bei Scott fanden wir in der nicht immer glücklichen Kombination von Held und Hilfsheld etwas ähnliches (II 116 ff.). Ganz das Gleiche ist es, wenn Fielding und Smollett zwar starkes soziales Verständnis zeigen, es aber immer nur gelegentlich und fast stets nur in der typischen Form ständischer Satire äussern, wenn sie kaum auf den Gedanken kommen, die Armen und Niedrigen anders als in humoristisch gefärbten Nebenrollen auftreten zu lassen: der Typus verbietet es (vgl. I 143 f. 199). Er ist die grosse

Bremse der Literaturgeschichte, die jedes individuelle Fortschreiten hemmt.

b) Er ist aber zugleich eine starke Macht des Fortschrittes. Es wird sich sogleich zeigen, dass die festen Assoziationsreihen des Typus keineswegs starr sind. Ein jedes ihrer Glieder kann sich verändern, kann auch verschwinden und durch ein neues ersetzt werden; ja neben der Tendenz, im grossen und ganzen immer wiederzukehren, zeigt sich auch ein gleich deutliches Bestreben, im einzelnen die Elemente stets zu verändern. Der Typus ist wie eine Wolke am Himmel, deren Bestandteile sich ständig ändern und die wir doch noch als dasselbe Einzelgebilde auffassen. Auf diese Weise kann der Typus das literarische Schaffen wirklich unterstützen, indem er jeder neuen ihn verändernden Regung ihren Lauf lässt — wenn sie nur kräftig genug ist. Und noch auf eine zweite Art: Wir wissen, dass die grossen Schöpfer in der Literaturgeschichte wie Chaucer, Shakespeare und Lessing von sich selbst und anderen überraschend viel entlehnt haben. Dasselbe Schauspiel bieten die Grossen zweiten Ranges, Fielding, Miss Austen, Scott. Sie alle zeigen neben völlig originellen Würfen überall unveränderte Hinnahme dessen, was die Tradition bot. Offenbar ist der Mensch immer nur mit bestimmten Seiten seiner Persönlichkeit originell, ja nur auf bestimmten kleinen Feldern seines Ackers; was er hier leistet, entscheidet über seinen Wert — aber er kann sich den Luxus nicht gönnen, überall nur Originalarbeit zu tun. Auch das Genie arbeitet vielmehr oft mit ererbten literarischen Typen; es übernimmt sie, weil sie etwas Unwesentliches sind, das des Autors Zwecke nicht hindert, ihm vielmehr gestattet, alle Kraft den grossen Problemen zuzuwenden, in denen er seine eigentliche Aufgabe erblickt. Für den Genius ist der Typus, der den Nachahmer erdrückt, ein hilfreicher Diener, der ihm die Arbeit abnimmt, alle Kleinigkeiten selbst zu schaffen, der jedes Winkes gewärtig ist und sich jeder Veränderung gehorsam anbequemt.

Bei der Weiterbildung der Typen können wir verschiedene Formen unterscheiden:

1) Der Typus wird herabgestimmt. Die typischen Eigenschaften des Gecken — Eitelkeit, Dreistigkeit, Dummheit — entdeckt Miss Burney ohne ihre vorher typische Verbindung mit guten Manieren; sie findet sie wieder in dem eingebildeten Kleinbürger Smith, ebenso Miss Austen in dem vulgären Studenten Thorpe. Scott entdeckt typische Eigenschaften des Tom Jones — Opfermut, vornehme Gesinnung, Energie — in der Verbindung mit einem Zuge, der dem Typus bisher völlig fehlte — Selbstsucht — in seinem Fergus MacIvor und wandelt den Typus so ins Egoistische um. Godwin findet einen Squire Western ohne sein Gemüt wieder in dem brutalen Tyrrell. Als Richardson Anna Howe und Lovelace wiederholt, zeichnet er sie in entschieden vergröberter Form als Charlotte Grandison und Pollexfen. Etwas sehr ähnliches ist, wenn ein Typus entheroisiert wird, wenn seine Elemente auch als zusammengehörig empfunden werden ohne das von Hause aus dazu gehörige Element des Heroismus. Idealistische Erzählungskunst geht auf diese Weise in realistische über. Scott erkennt in bäuerlicher Umgebung eine Clarissa als Jeanie Deans wieder, Fielding den phantastischen Helden Don Quijote auch im schwarzen Rock des Pfarrers Adams. Oder optimistische Lebensauffassung macht einer ernsteren, ja tragischen Platz: In der Mischung von guten und schlechten Eigenschaften, die für den Tom Jonescharakter typisch ist, überwog unbedingt das Gute; es können aber in dieser Kombination auch die Fehler übermächtig werden: so ist Miss Austens Willoughby, ist Miss Edgeworths Vivian und Buckhurst Falconer ein Tom Jones mit schlimmem Ausgang des Charakterkonflikts (II 74. 35). Dasselbe gilt von dem Miss Howetypus bei Mary Crawford (II 83). Oder — mit humoristischer Wendung — von Harriett Smith, bei der alles Edle zu gutmütiger Hilflosigkeit herabgestimmt ist (II 84).

Weitaus häufiger als diese Herabstimmung des Typus

ist 2) seine Hebung. Es ist charakterisch für jede verfeinerte Kunst, dass die alten, meist etwas grobkörnigen Kombinationen von Charakterzügen auch in feinerer Mischung wiedererkannt werden, wo sie nicht so sinnfällig sind. Die zänkische Ehefrau ist ein alter Typus, der nicht schwer zu treffen ist; es gehört schon feinere menschliche Psychologie dazu, ihn zu einer gemütvollen Mrs. Adams oder Mrs. Primrose zu erheben und doch das Wesentliche des Typus beizubehalten. Der gute Pfarrer Adams ist noch ziemlich derb; er wird verfeinert zum edlen Vicar of Wakefield. Im Partridge überwiegt zunächst das Egoistische; wir sehen, wie er allmählich immer sympathischer und edler gefasst wird: so als Pipes und Humphry Clinker, wie er schliesslich als Caleb Balderstone zu tragikomischer Höhe emporsteigt. Der brutale Squire des alten Lustspiels wird verfeinert zunächst zum noch reichlich groben, aber immerhin gemütvollen Squire Western, dieser wird dann weiter gehoben und umgestaltet zum gutmütigen, nur etwas beschränkten Landjunker, zum braven, etwas egoistischen Hausvater (Austen II 77 f.). Der Miles Gloriosus wird zum schrulligen, aber sonst durchaus sympathischen Haudegen Bath und Lismahago, zum brav-komischen Dugald Dalgetty. Der zuerst ganz egoistisch gefasste Puritaner mit dem Widerspruch zwischen Schein und Sein steigt zu tragischer Höhe im David Deans — z. T. auch in Anthony Foster (II 138. 140); der Pedant wird fast pathetisch im Uncle Toby und Walter Shandy, ebenso die sinnliche Alte in Mrs. Brag (II 248), die eitle Gesellschaftsdame erhält fast etwas Heroisches in Lady Delacour (II 43), der picaro wird gemütvoll in Marryats Chucks (II 303). Diese Zusammenstellung zeigt deutlicher als jede theoretische Auseinandersetzung (vgl. S. 378), wie wenig der literarische Charaktertypus für den wirklich originellen Autor ein Hemmnis ist. Wie selbständig eine Figur der Überlieferung behandelt werden kann, dafür ist der philiströse Tom Jones von Miss Austen (Willoughby) ein treffliches Beispiel.

In den Fällen, wo ein Typus herabgestimmt oder ge-

hoben wird, handelt es sich darum, dass eine Eigenschaft des Typus verloren geht und durch eine neue ersetzt wird. Es tritt aber auch 3) der Fall ein, dass die verschiedenen Elemente des Typus spezialisiert werden. Der alte Picaro war leichtsinnig und dabei gutmütig, energisch, sehr egoistisch und hatte viel schlimme Erfahrungen durchzumachen. Bei Smollett werden verschiedene dieser Einzelerscheinungen abgezweigt; d. h. Beobachtungen an menschlichen Charakteren zeigen ihm gewisse Eigenschaften in so hervorstechendem Masse, dass die anderen, die damit gewöhnlich assoziiert waren, darüber vergessen werden. So entfaltet sich der Picaro mehr nach der gutmütig-energischen Seite hin (Peregrine Pickle), er wird andererseits zum Hochstapler (Fathom) und zum Menschenhasser (Crabtree). Clarissa erscheint mit deutlicher Entheroisierung als Dame von unbedingter gesellschaftlicher Sicherheit (Caroline Percy; Edgw. II 36) und als Aschenbrödel in verständnisloser Umgebung (Inchb., Austen) —, zwei Eigenschaften, die im Original mit einander verbunden waren, sind selbständig geworden. Ähnlich haben wir gesehen, wie Tom Jones sich spezialisiert zum unüberlegten, zum schroffen, zum unbeständigen jungen Mann (S. 359 f.), Lovelace zum Selbstquäler und zum Weltmann (S. 365). Meistens allerdings treten bei diesem Prozess der Entfaltung auch gewisse neue Einzelelemente hinzu und andere fallen fort. Der von Fielding in seinem Partridge dargestellte Komplex von Eigenschaften (egoistisch, treu, komisch, abergläubisch) spezialisiert sich bei Scott, indem einige dieser Eigenschaften ausscheiden und neue hinzutreten, aber bei jeder Einzelausprägung ist die Zusammenstellung verschieden. Am genauesten entspricht dem Original der Schweinehirt Gurth, nur ist die Treue sehr viel stärker betont als bei Partridge. Bei allen übrigen Weiterbildungen (II 136 f.) scheidet das abergläubische Element aus. Die Treue überwiegt bei Davie Gellatley (neu: schwachsinnig), bei Macwheeble (neu: Unterwürfigkeit), bei Owen (neu: Pedanterie; Egoismus fehlt ganz) — bei Flibbertigibbet überwiegt der

Egoismus (neu: Boshaftigkeit). Der Komplex von Eigenschaften, den Fielding in seinem Partridge zeichnete, kommt also Scott auch bei Gestalten wieder ins Gedächtnis, die nicht alle jene Eigenschaften besitzen, dafür aber einige andere auffällige Züge zeigen. Ähnlich wird der Miss Howetypus bei Miss Austen entfaltet (II 82 ff.). In der ursprünglichen Kombination (lebhaft, edel, etwas weltlich) erhält das erste Element entscheidende Bedeutung bei Marianne Dashwood und Emma Woodhouse, es tritt als neu hinzu eine gewisse Unklugheit; das letzte Element wird entscheidend betont bei Mary Crawford. Eine Entfaltung des ursprünglichen Typus, bei der neue Eigenschaften hinzutraten, haben wir auch bei der Entwicklung des Grandison beobachten können (dazu kommen Starrheit und scheue Zurückhaltung bei Clarendon und Lord William II 33 f.) und wohl auch der Clarissa (dazu kommen Starrheit und politische Leidenschaft; II 19 [Miss Milner] und II 134 [Flora]); allerdings sind im letzteren Falle auch andere Einflüsse denkbar.

4) Kurz zu erwähnen ist noch, dass ein Typus sich gern mit anderen verbindet, dass sich aus zwei Komplexen von Charakterelementen leicht ein neuer bildet, der Teile von beiden aufweist. Wie aus Einzelerscheinungen verschiedenartiger weiblicher Figuren der Typus der Gesellschaftsdame entsteht (II 40 ff.), so bildet sich hier aus verschiedenen Typen ein neuer: Peregrine Pickle ist eine Mischung von Roderick Random (= Gil Blas) mit Tom Jones, die leicht eintreten konnte, da gewisse Charakterelemente (Lebhaftigkeit, Neigung zum weiblichen Geschlecht, Mut) beiden gemeinsam waren; Marryats Vanslyperken ist eine Mischung von Tyrann und Miles gloriosus, die ja beide gewalttätig sind. Diese Erscheinung ist bekannt genug, um weitere Erörterungen unnötig zu machen.

Durch diese beiden Eigenschaften — grösste Variabilität und starke Tendenz zum Beharren — spielt der Typus eine grosse Rolle in der inneren Verarbeitung aller neuen Erscheinungen. Jedes neue Objekt, also z. B. ein neuer

Charakter, der sich der Beobachtung des Autors erschliesst, hat zunächst die Tendenz, sich einem schon bestehenden Typus einzugliedern — der Grad von Originalität des Autors spielt bei diesem allgemein menschlichen Appenzeptionsverfahren an und für sich gar keine Rolle; er zeigt sich vielmehr nur darin, ob die neue Beobachtung ganz im Typischen untergeht, oder ob sie den Typus weiterzubilden imstande ist. Dass neue Charaktere in der Literatur zunächst als originelle Umbildung alter Vorbilder auftreten, dürfte daher die Regel sein. Wir haben allerdings eine Reihe von Charakteren gefunden, bei denen die Zusammenstellung der einzelnen Eigenschaften ganz ohne Hilfe von bereits bestehenden Kombinationen — mit anderen Worten: ohne Unterstützung des Typus — vor sich gegangen zu sein scheint, die also ganz auf Beobachtung beruhen werden. Bei Defoe und Richardson müssen wir wegen der noch nicht untersuchten literarischen Vorstufen die Frage offen lassen. Aber hierher scheinen zu gehören bei Fielding Mrs. James, Trulliber, Miss Matthews (I 110). Bei Mrs. Inchbald Sandford und Dorriforth (II 20), wohl auch Agnes Primrose (I 366) und Matilda Elmwood (II 20), bei Scott die Geheimnisvollen (Meg, Madge usw. II 148), die Hochländer und die Lairds (II 152), bei Miss Austen vielleicht Sir Walter Elliot, Mr. Dashwood (II 78 f.), im wesentlichen auch Mrs. Norris (II 87), Miss Bates (II 88), bei Hook Mrs. Humbug, Peckover (II 249), bei Marryat verschiedene Seeleute (II 306); das ist eine nicht allzu grosse und nicht ganz sichere Liste. Zu ihr kann vielleicht noch eine grössere Zahl von kaum charakterisierten unbedeutenden Nebenpersonen hinzutreten, die der literarischen Analyse keine rechte Handhabe bieten — andererseits wird künftige Forschung vielleicht noch manche Namen daraus streichen. Immerhin wird sich nicht leugnen lassen, dass auch Apperzeption möglich ist, ohne dass die Hilfe von bereits bestehenden festen Assoziationen dabei eine irgendwie wesentliche Rolle spielt.

Weiter üben aber diese festen Assoziationen, die

wir literarische Typen nennen, einen wesentlichen Einfluss bei der Apperzeption neuer und zunächst nicht leicht zu bewältigender Eindrücke, z. B. bei der Auffassung ganzer Stände und Milieus. Die Schwierigkeiten, die sich der Erfassung eines Menschen entgegenstellen (S. 370 f.), kehren verstärkt wieder, wenn es sich darum handelt, ein noch grösseres, noch vielgestaltigeres Objekt zu bewältigen. Aus der Fülle von einzelnen Momenten, die z. B. ganze Stände, wie die Ärzte, die Advokaten usw., dem Beschauer darbieten, ist es nicht so leicht, das Charakteristische herauszufinden. Da helfen dann oft die festen Assoziationsreihen der bestehenden Typen. Nicht immer — bei den Schauspielern Hooks z. B. (II 251) — haben wir keine Anlehnung an bestimmte Typen finden können. Aber meistens fällt dem ersten Entdecker der neuen Erscheinung auf, dass ihre Haupteigenschaften in gleicher oder nur wenig geänderter Kombination bereits eine geläufige Assoziation bilden; andere finden dann weitere — nicht immer schon als Element eines Typus bekannte — Eigenschaften an dem neuen Objekt. Smollett entdeckt (I 177 ff.), dass die Seeleute, die — trotz einiger früherer Versuche — der Literatur bisher noch ziemlich fremd gewesen waren, ganz geläufige Kombinationen von Eigenschaften aufweisen, dass sie entweder junge Helden sind vom Tom Jonestypus und dabei auch starke Pedanten (Bowling, Trunnion, Crowe) oder Tyrannen, wie sie das Drama darzustellen pflegte (Oakum). Marryat bestätigt diese Entdeckung durch seine pedantischen (Muddle) und tyrannischen (Hawkins) Seeleute und findet dazu einen anderen Typus in der neuen Umgebung wieder, den picaro — allerdings dann auch eine Reihe von Einzelporträts, die sich nicht ohne weiteres dem Typus fügen (II 306). Im Iren entdeckt Smollett den miles gloriosus mit einer neuen Eigenschaft: Gutmütigkeit (I 173). Miss Edgeworth (II 49) gräbt dann tiefer und findet, weshalb der Ire wild ist und doch nicht kämpft und dazu ein gutmütiges Herz hat — weil er nur im Augenblick lebt —; dazu kommen dann neue Seiten des

Charakters, die aus derselben Grundeigenschaft stammen: Verständnislosigkeit für moralische Erwägungen, Zufriedenheit im Unglück, Unfähigkeit zu eigenem Handeln — daneben auch ganz neue Charakterelemente: Opfermut und Wildheit. Unter seinen puritanischen Landsleuten fallen Walter Scott (II 138 ff. 143. 144) vier bekannte literarische Typen auf: der gute Geistliche, der entweder zugleich ein Pedant ist (Butler, Deans) oder ein egoistisch-treuer Diener (Fairservice usw.), und ferner der Intrigant (Christian). In der bisher noch nicht literarisch behandelten Klasse der Kleinbürger findet Miss Burney (II 11) wieder die Züge der Komik des Partridge (egoistisch, gutmütig, stolz) und der Kammerfrau (dasselbe und geschwätzig), sie fügt hinzu den Zug der Sparsamkeit und hat dadurch einen Typus geschaffen, der dann fortlebt bei Miss Edgeworth, Hook und Marryat. Scott (II 152) entdeckt in ihnen ein wenig andere Typen, den Pedanten (Saddletree), den Partridge (Macwheeble), die geizige Alte, aber auch eine Fülle individueller Porträts; dazu kommen bei Hook (II 265 ff.) neue Eigenschaften: ihre politische Unfähigkeit und ihre gemütvolle Freude in der Familie. In seinen Bauern sieht Walter Scott (II 146) eine interessante Mischung des Partridge- und des Tom Jonestypus; seine Schotten (II 153 ff.) sind zwar viel zu sehr verschieden, um sich in einem einzigen Typus zusammenfassen zu lassen; aber allerhand einzelne Typen sind unter ihnen doch zu erkennen: die Clarissa, der Partridge, der Pedant. Auch für die Auffassung einer neuen interessanten Örtlichkeit kann literarische Tradition wichtige Hilfen liefern: Smollett stellt das Gefängnis (u. a.) nach zwei Gesichtspunkten dar: es ist der Ort, wo sich alte Bekannte treffen und wo sich das Schicksal des Helden zum Guten wendet (I 196 ff.) — genau dieselben beiden Gesichtspunkte bringt er dann zur Geltung, als er das neue Objekt des Irrenhauses zum ersten Male in der englischen Literatur zu bewältigen versucht (I 198). Fielding (ebenso später Godwin I 397) schaut das Gefängnis als Sitz des Egoismus (I 142).

Smollett ebenfalls; aber er bringt dann auch einen neuen Gesichtspunkt vor: es ist der Ort der Pedantenkomik, wo die seltsamsten Charaktere auf engstem Raum bei einander wohnen (I 196 ff.) Typisch wird dann auch das Urteil über eine ganze Institution. Seit Fielding (noch nicht bei Defoe) ist der Friedensrichter ein egoistischer (oder fauler) Beuger des Rechtes, so geht es dann weiter bei Smollett, Mrs. Inchbald, Godwin, Scott. Hook. Das ordentliche Schwurgericht dagegen fällt nicht in die Tradition. Mackenzie (I 356) stellt es als durchaus würdevoll dar, und ihm folgen Mrs. Inchbald (NA cap. XL) und Scott (II 126). dieselben Autoren, die sich über den Friedensrichter lustig machen — bis dann mit einem Male Hook (II 269) und Dickens auch diese Form der Rechtspflege mit schonungsloser Heftigkeit angreifen, ohne dass sich etwas Wesentliches geändert hätte. Woher kommt die verschiedenartige Auffassung der beiden nationalen Gerichtsinstitutionen im 18. Jahrhundert? Jedenfalls mahnen Fälle wie dieser zur Vorsicht bei der Benutzung von Kunstwerken als kulturhistorische Quellen. Die Urteile einer Mehrzahl von Autoren und seien es auch noch so viele, können traditionell sein, brauchen für die Erkenntnis der Wirklichkeit nicht grösseren Wert zu haben, als ein einziges anderes, das von der Tradition unabhängig ist — wie eine einzige Handschrift manchmal wichtiger sein kann als eine ganze Gruppe anderer, die nur den gleichen Typus repräsentiert.

Die Geschichte der literarischen Typen wird stets zu den lohnendsten und wichtigsten Aufgaben der Literaturgeschichte gehören — weit mehr als die Darstellung der konkreten Einflüsse, die auf einen einzelnen Dichter gewirkt haben. Die Fäden, die mehrere dichterische Individualitäten, wie z. B. Richardson und Fielding einerseits und Walter Scott andrerseits, mit einander verbinden, werden wir kaum je im einzelnen feststellen können, und es ist auch ernstlich zu fragen, ob — wenn wir es könnten — dies unsere wissenschaftliche Erkenntnis wesentlich fördern würde. Niemand wird leugnen, dass der edle, waghalsige

junge fahrende Ritter Quentin Durward eine Vermischung des Grandison- und des Tom Jonestypus darstellt; aber wer will sagen, durch welche Einflüsse im einzelnen dies Ergebnis zustande gekommen ist, wie weit Tom Jones und Grandison selbst Walter Scott beeinflusst haben, und wie weit die Dutzende, ja Hunderte von Nachahmern, deren Werke der junge lesehungrige Dichter in sich aufgenommen hat? Nur äussere Zeugnisse, vor allem also Selbstbekenntnisse des Dichters, könnten hier helfen — und jedermann weiss, dass auch diese nicht immer verlässlich sind. Und könnten wir den Hergang mit voller Sicherheit feststellen, so hätten wir im besten Falle einen einzelnen Einfluss auf einen Dichter gesichert — dass das Glück uns so günstig sein würde, dass sich eine vollständige Entwicklungsgeschichte des Dichters mit allen Einflüssen, die je auf ihn gewirkt haben, schreiben liesse, ist eine kaum ernstlich zu hegende Hoffnung, und gar eine ganze Literaturgeschichte auf solche Einzelforschungen aufzubauen, wird niemand für möglich halten. Ich habe daher mit voller Absicht nur in seltenen Fällen Einzelbeziehungen zwischen zwei Dichtern festgestellt, habe mich meistens damit begnügt, zu erklären, 'X. geht auf Tom Jones zurück', 'Clarissa lebt weiter in Y.', 'Z. zeigt deutliche Spuren des Grandison', 'W. ist ein neuer Lovelace', weil in allen Fällen, wo nicht deutliche Übereinstimmungen im Detail vorliegen, meines Erachtens die Wissenschaft nicht weiter vordringen kann, als dass sie grosse Typen, das heisst grosse Entwicklungsreihen feststellt, die von den kleinen Nachahmern zwar nur gefestigt, die dagegen von der individuellen Kunst des originellen Kopfes entscheidend beeinflusst und weitergeführt werden. Und das ist meiner Meinung nach Ergebnis genug: Wir werden zwar darauf verzichten müssen, die einzelne Dichterpersönlichkeit restlos zu erklären; aber wir können literarische Entwicklungen zeichnen, bei denen sowohl die vielen kleinen Nachahmer wie die wenigen grossen Geister in ihrer Wirksamkeit und Unentbehrlichkeit für den Ablauf der Dinge klar hervortreten.

5. Charakterisierungskunst.

In der Charakterisierungskunst gehen von Anfang an zwei Methoden neben einander her, die direkte und die indirekte, von denen die erste älter und einfacher, die letztere moderner und kunstmässiger ist. Moderne Ästhetik hat in der indirekten Charakterisierung die allein berechtigte erblicken wollen; offenbar geht dies zu weit. Wohl ist sie die Methode, mit der künstlerische Anschaulichkeit am sichersten erzielt wird; aber sie erfordert — zum mindesten für den Durchschnittskünstler — einen gewissen Spielraum, der nicht immer, namentlich nicht bei Nebenfiguren, zu Gebote steht. Und auch die direkte Methode ist einer künstlerischen Ausbildung durchaus fähig; durch allerhand kleine Mittel lässt sich die stets kunstlos und unplastisch wirkende Aufzählung einzelner Eigentümlichkeiten des Charakters so gut wie immer vermeiden.

Die direkte Methode ist im englischen Roman die vorherrschende. Knappe direkte Charakteristik durch den Autor ist die Regel bei Clara Reeve, Ann Radcliffe, bei Mackenzie, Elizabeth Inchbald, Godwin, Marryat; sie erscheint — der Vortragsform angepasst — bei Defoe als Selbstcharakterisierung oder Charakterisierung durch den Mithandelnden, der die Geschichte erzählt. Glücklich belebt wird diese Methode durch mancherlei Mittel: durch Kontrast, indem nicht ein Charakter, sondern mehrere, möglichst verschiedene, beschrieben werden; das findet sich bei Defoe, Smollett (I 181) und Miss Edgeworth (II 53). Oder — und das ist das Wirkungsvollere — sie wird mit der Handlung verschmolzen. Das kann geschehen, indem die Charakterisierung mit der Vorgeschichte verwoben (Miss Edgeworth, Hook) oder indem sie den handelnden Figuren in den Mund gelegt wird. Hier lässt sich Selbstcharakterisierung gelegentlich effektvoll verwerten: Smollett weiss sie gut, Godwin weniger glücklich durch die äusseren Umstände zu begründen (I 181. 390). Miss Edgeworth weiss sie ausserdem durch Kontrast zu beleben: zwei Freunde unterhalten sich in intimem Gespräch über die Charakterfehler

des einen (II 53 f.). Oder der Führer durch ein neues Milieu übernimmt die Charakterisierung (Smollett), im Gespräch der Mithandelnden wird der Charakter eines Helden lebendig (Fielding, Edgeworth) oder statt der Aufzählung von Charaktereigenschaften wird der Eindruck geschildert, den ein neuer Mitspieler auf die übrigen macht (Aust.). In den letzten beiden Fällen ist die Verschmelzung von Charakteristik und Handlung so innig, dass auch die indirekte Methode nicht plastischer sein kann.

Oder bleibt es dabei, dass der Autor selbst charakterisiert, so kann er die Charakteristik durch geschickte Steigerung beleben. Sie kann vorbereitet werden dadurch, dass der zu beschreibende Charakter immer häufiger erwähnt wird (Aust., Scott), oder die Charakteristik wird dadurch lebendig, dass sie langsam, in einzelnen durch lange Pausen getrennten Absätzen, mit deutlicher Steigerung gegeben wird (Field. I 113 f.)

Gegenüber dieser Vielseitigkeit der einzelnen Wirkungen ist die indirekte Methode im achtzehnten Jahrhundert entschieden weniger ausgebildet. Wir sahen auch, dass sie keineswegs als die künstlerisch höher stehende Technik in die Literatur eintritt, sondern sich mehr aus dem Zufall ergibt (I 70). Es stehen ihr als Mittel zur Charakterisierung im allgemeinen nur zu Gebote die Handlungen und das äussere Porträt der Persönlichkeit (S. 390 ff.): die charakterisierende Macht der Kleidung wird nur bei Scott (II 167), die Geste etwas häufiger, aber doch nur selten benutzt (Richardson, Sterne, Marryat). So besteht eigentlich das einzige Mittel dieser Methode darin, das erste Auftreten einer Persönlichkeit möglichst charakteristisch zu gestalten, und das geschieht einmal in der Schule Smolletts (Marryat). dann vielleicht noch feiner bei den Nachfolgern Richardsons (Goldsmith, Lewis, Miss Edgeworth, Miss Austen) und bei Hook.

Auch bei dieser Methode wird aber oft die Wirkung durch kleine Spannungseffekte geschickt erhöht. Fielding leitet seinen Leser zunächst absichtlich irre und täuscht

ihn über den Charakter einzelner Persönlichkeiten (I 114). Besonders gern aber wird die Charakteristik auf einen möglichst langen Zeitraum verteilt, und dabei wird direkte Charakteristik kunstvoll mit indirekter kombiniert; Richardson, Scott und Miss Austen sind die Meister dieser Methode. Über den neuen Charakter, von dessen charakteristischem Auftreten berichtet wird, tauschen die Mithandelnden ihre gegensätzlichen Ansichten aus (Richardson I 70); das ist direkte Charakteristik; denn die Menschen erzählen selbst — und gleichzeitig indirekt; denn aus kleinen Einzelbeiträgen entsteht allmählich der Charakter vor den Augen des Lesers; Goldsmith hat das einmal nachgeahmt (I 226), und Miss Austens Methode der Eindruckscharakteristik (II 90) ist offenbar diesem Vorbilde abgelauscht. Oder auf indirekte Charakteristik — mit oder ohne typisches Auftreten — folgt zusammenfassende direkte Charakterisierung (Austen), und Scott (II 158 ff.) bildet dann diese kombinierte Methode mit besonderer Feinheit weiter aus, indem er ihr gleichzeitig durch Aufsparung wichtiger Charakterzüge, durch Vorbereitung und Steigerung, auch durch absichtliche Irreleitung des Lesers noch weitere Effekte abgewinnt.

6. Körperliche Beschreibung.

Körperliche Beschreibung ist im englischen Roman unserer Zeit teilweise eine absterbende, teilweise eine junge, rasch wachsende Kunst. Das erstere gilt von der Porträtierung der Helden und Heldinnen, das zweite von dem humoristischen Charakterporträt. Wo Richardson und Fielding, auch Smollett Heroen zeichnen, kommen sie — trotz mancher guten Einzelheiten — im allgemeinen nicht über den Schönheitskatalog der Renaissancepoesie hinaus, dem natürlich alle Anschaulichkeit mangelt. Es ist verständlich, dass diese Tradition allmählich erlischt, das Heldenporträt verschwindet und damit körperliche Beschreibung überhaupt. Richardsons Schule, Goldsmith sowohl wie der ganze Frauenroman, im wesentlichen auch

Mrs. Radcliffe, Walpole und Miss Reeve, zeigen für das Porträt keinerlei Interesse; auch Walter Scott, der sonst so anschaulich malt, pflegt seine Helden und Heldinnen fast regelmässig von der Beschreibung auszuschliessen (II 162). Gegenüber dieser absterbenden idealistischen Kunst gewinnt langsam eine jüngere, realistischere im Roman Einfluss. Sie tritt mit Fielding (I 117) und Smollett (I 184) ins Leben, bei ihnen allerdings noch ganz wesentlich auf das humoristische, stark karikierte Porträt beschränkt. Die Karikatur ist bei beiden — ähnlich später bei Marryat (II 308 f.) — oft noch recht kunstlos und stellt wahllos alle möglichen seltsamen Eigentümlichkeiten zusammen, ein deutliches Zeichen primitiver Kunst. Bei beiden findet sich aber auch bereits der höhere Standpunkt, der aus den Einzelheiten ein Gesamtbild herausarbeitet, und auf diesem Wege sind dann Scott (II 164) und Marryat weitergeschritten. Das Porträt zeigt noch deutlich seine Entstehung aus der Karikatur: aber die Wirkung beruht nicht mehr auf der Vielheit der Züge, sondern auf stark herausgehobenen, packend dargestellten Einzelheiten, die gelegentlich auch durch stilistische Mittel (Vergleiche usw.) unterstützt sind. Scott, bei dem diese Richtung ihren Höhepunkt erreicht hat, weiss auch Kompositionseffekte glücklich in den Dienst der Porträtkunst zu stellen: er spart sein Bild auf bis zum günstigsten Moment — ähnlich hier und da schon Fielding — und bringt es in mehreren Absätzen stückweise vor, wobei seine grosse Kunst, zurückzuhalten und zu steigern, hervorragend zur Geltung kommt. Bei ihm ist dann auch das Porträt schon weit über Fieldings und Smolletts Freude an der Karikatur hinaus vorgeschritten. Er hat Interesse für alle sinnlich plastischen Gestalten; aber seine künstlerische Darstellungsfreude wird oft verhängnisvoll durchkreuzt von seiner Neigung zu antiquarischen Wirkungen, die stets versucht, das künstlerische Porträt für historische Belehrung — also für eine Art von Didaxis — auszubeuten.

Sind hier die Verbindungslinien (Fielding—Smollett—Scott—Marryat) ziemlich deutlich, so lässt sich vor der

Hand noch keine klare Entwicklung darstellen in einer Gruppe von Autoren, die im wesentlichen zur Gefolgschaft Richardsons gehört. Richardsons auf die Heldenfiguren beschränkte, idealistische Porträtkunst ist mit ihm im wesentlichen erloschen (ein Schönheitskatalog älterer Art taucht noch einmal im Sensationsroman bei Lewis auf [I 303 f.] und dürfte auf heroisch-galanter Technik beruhen). Im Frauenroman jedoch, teilweise auch im Sensationsroman, haben wir die ersten Anfänge einer neuen Porträtkunst, die sehr bescheiden auftritt, meistens gar nicht beschreibt, die aber, wo sie es tut, nur wenige, und zwar stets charaktermalende Züge heraushebt (Mrs. Radcliffe I 303, Miss Edgeworth II 54, Miss Austen II 90, auch Lewis I 303 f.). Sie beschränkt sich weder auf die idealistischen Helden, noch auf die humoristischen Nebenfiguren, sondern beschreibt hier Heldinnen (Lewis, Austen), dort Intriganten (Radcl., Lewis) oder auch sonstige seltsame Erscheinungen (Edgw. II 54). Im Gegensatz zu Richardson tritt aber hier die realistische Tendenz deutlich hervor: die Heldinnen sind keineswegs immer Musterbilder der Schönheit (Godwin I 390, Miss Austen II 90, Hook II 244), auch wo Lewis ein stark idealistisches Porträt gibt, ist die Tendenz, gelegentlich zu dämpfen, gar nicht zu verkennen (I 304). Die wesentlichste Eigentümlichkeit dieser Schule besteht aber darin, dass sie im allgemeinen nur die charakteristischen Elemente des Porträts hervorhebt, es stark auf seine geistigen Züge konzentriert; auch auf Scott hat diese Richtung massgebenden Einfluss gewonnen (II 163). Allein steht Lewis — in dieser Beziehung ein deutlicher Vorläufer von Scott — in dieser Gruppe mit den starken Steigerungseffekten zur Unterstützung des künstlerischen Eindrucks und mit seiner Vorliebe für malerische Wirkungen, die gelegentlich auch — nur bei ihm — zu stark sinnlichen Effekten verwendet werden.

III. Handlungsführung.

1. Allgemeine Entwicklung.

In der Führung der Handlung hat der englische Roman im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts ganz bedeutende Fortschritte gemacht. Wir haben gesehen, wie Defoe noch nicht imstande ist, eine einigermassen umfangreiche Handlung klar zu gruppieren, wie er über das geschickte Gestalten einer kleinen Handlungsreihe nicht hinauskommt. Dieselbe Unklarheit des Ganzen findet sich bei Richardson, allerdings beruht sie hier auf anderen Ursachen; Defoe ist unfähig, später zu sagen, was ihm im Moment einfällt, Richardson kann es nicht über sich bringen, Seitenschösslinge der üppig wuchernden Handlung energisch zu beschneiden. Der Grund für das künstlerische Unvermögen ist also zwar verschieden; aber das Ergebnis ist das gleiche. Sowohl der Abenteuerroman wie der Persönlichkeitsroman neigen zu breiter und unübersichtlicher Handlungsführung. Hier und da zeigen sich allerdings individuelle Gegenströmungen. Für den Abenteuerroman bedeutet Fielding einen starken Fortschritt: er konzentriert und ordnet nach bestimmten Gesichtspunkten — das letzte Hindernis am Schluss, der Wechsel von Wendung und Gegenwendung, die Häufung des Unglücks, das verhängnisvolle Missverständnis, die unglückliche Fügung, die Regiefigur begegnen sämtlich zuerst bei ihm (I 117 ff.). Aber auch er gelangt nie recht dazu, Nebenhandlungen zu beschränken, blosse Episoden und Parallelereignisse auszumerzen. Das bleibt überhaupt eine Schwäche des englischen Romans. In der Schule des Persönlichkeitsromans gelingt es zuerst Goldsmith, eine verhältnismässig einfache Geschichte eindrucksvoll und knapp zu erzählen (I 227 ff.); er bleibt eine vereinzelte Erscheinung wie seine Nachfolger im sozialen Roman (Mackenzie) und im Frauenroman (Miss Edgeworth, Miss Burney) zeigen. Eine grössere Handlung gleichmässig spannend zu gestalten, hat der englische Roman am sensationellen Thema ge-

lernt (I 305 ff.), wo ja allerdings jede Erschlaffung der Handlungsführung für die Wirkung verhängnisvoll gewesen wäre. Der Fortschritt zeigt sich auf verschiedenen Gebieten: alles rein Episodische wird energisch ausgemerzt, jede kleine Einzelszene wird als wichtige Einheit betrachtet und ebenso eindrucksvoll geformt wie das Ganze (Mrs. Radcliffe). Sie bleibt dabei aber immerhin nur einer der vielen Teile, in denen die Handlung langsam von kleinen Anfängen zu immer mächtigeren Wirkungen ansteigt (Lewis; vgl. I 323). Diese wohlüberlegte Handlungsführung ist im Sensationsroman entstanden und bleibt dann in demselben Grade bestehen wie die Motive jener Gattung bei der Nachwelt fortleben — sie findet sich bei Scott und Hook, dagegen nicht bei Miss Edgeworth und Miss Austen: Marryat strebt sie wenigstens an, wo seine Kunst in die Bahnen des Sensationsromans einlenkt. Ausserhalb des Kreises der Sensationswirkungen findet sich eine fein abwägende, jede Einzelszene ausbildende und doch dabei kunstvoll vorwärts schreitende Technik nur ganz gelegentlich als Einwirkung des Dramas bei Mrs. Inchbald (I 368 ff., II 21 ff); auch bei Scott haben wir Spuren dieses dramatischen Aufbaus gefunden (II 175 f.).

So deutlich nun aber in der Entwicklung der Handlungsführung ein Streben nach Gedrungenheit und Geschlossenheit zu beobachten ist und so gute Erfolge namentlich Scott und Lewis hier erzielt haben, so wirkt dieser Tendenz stets verhängnisvoll entgegen die alte Neigung Richardsons, den Stoff möglichst reich zu entfalten, die Schicksale der Nebenpersonen mit demselben Interesse zu verfolgen wie das der Hauptfiguren — wir haben ja auch sonst Vielheit der Wirkungen als ein grosses Richtungsmotiv für die ganze Entwicklung der englischen Literatur kennen gelernt (s. o. S. 348). Das führt hier und da zu einer so starken Ausbildung der Nebengeschichten, dass schliesslich nicht mehr festzustellen ist, wer denn der Held des Romans ist (Edgw. II 55 [Orm, Bel] und Scott [HML]), zum Wiederaufnehmen des Fadens am Schlusse, wo eigent-

lich alles zu Ende sein sollte (Bel, HML), das macht es möglich, dass noch nach Scott Hook und Marryat teilweise wieder ganz in die längst überwundene lose Technik von Smollett zurückfallen, und dass Scott sich von seinem bösen Geist, dem antiquarischen Interesse, immer wieder zu unkünstlerischer Breite verführen lässt.

2. Eröffnung der Handlung.

Für den Anfang des Romans gibt es eine doppelte Darstellungsart. Die Geschichte geht aus vom Allgemeinen, erzählt davon, dass es einst einen Helden gab, der so oder so hiess, berichtet von seiner Geburt und seinen Jugendschicksalen und geht dann zum eigentlichen Thema der Erzählung über. Das ist die alte Art des Abenteuerromans, die den Vorzug logischer Klarheit besitzt, daher noch heute lebendig ist und sich keineswegs auf den Defoe-Fieldingschen Typus beschränkt. Da wird z. B. die väterliche Generation eingehender behandelt (Field. I 118, Smoll. I 186, Sterne [TSh] I 252, Scott II 169 Aust. [SS] II 91), bei Smollett (PP), Scott (Pir) und Marryat (ME), auch die Schwangerschaft der Mutter oder der Stammbaum des Helden (Field. I 118), seine Geburt (Sterne I 244, Scott [GM], Marryat [II 287], Hook [II 236]; also allerhand exponierende Momente. Die Exposition wird breiter und reichhaltiger, wenn Scott auch die kulturgeschichtlichen Verhältnisse des behandelten Zeitalters (II 169) in der Einleitung auseinandersetzt. Die andere Darstellungsart strebt danach, schon die erste Szene möglichst anschaulich und packend zu gestalten und beginnt mitten in der Handlung; sie scheint von Richardson auszugehen, bei dem sie eine natürliche Begleiterscheinung den Brieftechnik ist — noch später wird auch bei anderer Erzählungsform gern an den Anfang ein Brief gestellt (z. B. Edgw., Bel) —: eine kleine Einzelszene wird vor uns aufgerollt, deren Bedeutung für das Ganze erst allmählich klar wird: so eine Gerichtsverhandlung (Am.), eine Gesellschaft (Edgw. II 55 u.) und eine Wirtshausszene

(LGr, Scott), ein Gottesdienst (Lewis), ein Gespräch, dessen Inhalt wir zunächst noch nicht verstehen (Radcl. I 316, Edgw.), eine individuelle Behauptung des Erzählers, deren Wichtigkeit erst allmählich klar wird (Goldsm., Sterne: SJ). Auf diese Weise entsteht oft eine kunstvolle Exposition, bei der gelegentlich kleine symbolische Handlungen die Erzählung eröffnen (Rich.: Pam., Edgw.: Patr.), und die bei Scott auch auf mehrere stark dramatisch ansteigende Absätze verteilt sein kann (II 174 f.). Manchmal sind auch beide Methoden kombiniert: die anschauliche Eingangsszene wird durch ein paar allgemeine orientierende Sätze oder auch nur Worte eingeleitet (Scott I 169).

Gelegentlich wird der Anfang auch zu einem förmlichen Prolog ausgestaltet. Dabei kann die Tendenz nach logischer Klarheit überwiegen: der Autor berichtet, wie er zu der Geschichte gekommen ist (Mack. I 361) — eine künstlerisch recht überflüssige Erweiterung der Handlung, der auch Scott mit seiner reizvollen Belebung (II 168) keine innere Notwendigkeit verleihen konnte; deutlich schimmert hier mittelalterliche Erzählungstradition durch (Boccaccio, Chaucer usw.). Oder der Prolog wird dazu benutzt, den Eingang in eine reich bewegte Szene zu kleiden und gleichzeitig eine gewisse Spannung zu schaffen; denn die Personen des Anfangs verschwinden fürs erste wieder (Marr. II 311). Zu künstlerischer Höhe wird diese Maschinerie erhoben, wenn der Prolog in der Form einer anderen Geschichte die hauptsächlichsten Charakter- und Stimmungsmomente der kommenden Erzählung in eindrucksvoller Verdichtung vordeutend umfasst (Rdcl I 327, Scott II 168).

Von einem erregenden Moment in der Art des Dramas kann längst nicht immer die Rede sein. Oft entwickelt sich die Geschichte langsam und allmählich, oft setzt sie erst ein, nachdem lange Szenen mit vorwiegend zuständlicher Schilderung überwunden sind (Edgw., Scott) und ohne dass ein bestimmtes Moment hervorträte, das der eigentlichen Handlung zum Ausgangspunkte diente.

Einige typische Eröffnungsmethoden liessen sich allerdings belegen: 1) der Konflikt mit der älteren Generation bei Fielding (I 118), Miss Edgeworth (II 56), Godwin (I 393), Scott (II 171); 2) eine wichtige Bekanntschaft bei Richardson (Clar), Godwin (I 393), Edgw. (II 56), Scott (II 171), Hook (II 253); 3) Versetzung in ein anderes Milieu, oft a) in Form der Reise, auch wo diese nicht mehr als Konstruktionsmotiv bezeichnet werden kann, bei Defoe (Rob, Si), Scott (QD, Wv), Goldsmith (I 227), Marryat (II 309) und auch b) sonst bei Richardson (Grand), Miss Burney (II 13), Miss Edgeworth (II 56), Godwin (I 393), Miss Austen (II 91); 4) ein Familienereignis: Tod des Vaters, der Mutter oder des Schützers in der Pamela (I 72), bei Smollett (I 186), bei Miss Austen (II 91), auch noch bei Marryat (II 309); 5) die Konstatierung eines Geheimnisses im Sensationsroman (I 305. 307 f.), bei Godwin (I 391), Scott (II 171) und Hook (Mxw).

3. Weiterführung der Handlung.

Für den Hauptteil der Handlung lassen sich bestimmte Abschnitte, wie sie das Drama bietet, im allgemeinen nicht finden. Zwar begegnet gelegentlich ein deutlicher Höhepunkt oder Nullpunkt (s. u.), aber seine Stelle in der Erzählung kann schwanken und er ist mehr Ausnahme als Regel. Dem epischen Dichter diktiert keine äussere Gliederung Gesetze; seine Handlungsführung wird nur darauf ausgehen, die Ereignisse mit den handelnden Personen zu verknüpfen und den Gang der Handlung möglichst spannend zu gestalten. Die Mittel, die dazu zur Verfügung stehen, sind dieselben im Abenteuerroman wie im Persönlichkeitsroman, bei mehr realistischer und bei mehr idealistischer Technik. Da indessen die Richardsonsche Schule auf die Ausarbeitung der Handlung nur geringen Wert legt, werden sich alle Mittel gespannterer Handlungsführung in der Praxis mehr im Abenteuerroman belegen lassen.

1) Die Verknüpfung der Ereignisse mit den Personen kann a) auf dem Charakter des Helden beruhen; dann sind seine Erlebnisse die Folge eigener Schuld, eine Technik, die sich schon bei Defoe findet (Rox), dann von Fielding ausgehend den ganzen Abenteuerroman beherrscht, auch im Sensationsroman auftaucht (Walp., Lewis) und sich schliesslich auch den Persönlichkeitsroman erobert (Inchb., Edgw.: Hel, Viv, Patr; Austen: SS, Emm, PrPr). Oder die Handlung des Romans beruht wesentlich b) auf dem Gegenspieler: dessen Intrige kann für den ganzen Roman konstruktive Bedeutung haben (s. o. S. 343 f.), oder auch nur in gewissen Zweigen der Handlung wirken, so bei Fielding (Am), Smollett (PP, LGr, CF), Goldsmith, Mackenzie (MW), Miss Reeve, Mrs. Radcliffe, Miss Burney (Ev), Miss Edgeworth (Enn, Hel), Scott, Hook (Mxw). Oder c) eine unglückliche Fügung oder ein Missverständnis gestaltet die Handlung zu seinen Ungunsten (s. Index); oder d) eine geheimnisvolle Persönlichkeit lenkt sie hinter der Szene; wir haben diese Regiefigur bereits eingehend kennen gelernt (S. 183 ff.).

2) Weit zahlreicher sind die Mittel, mit denen unsere Autoren die Spannung der Erzählung zu verstärken versuchen.

a) Die Handlung kann sich im allgemeinen vor den Augen des Lesers offen und klar entwickeln, so dass er jedem einzelnen Moment ohne Schwierigkeiten zu folgen imstande ist. Das ist der Standpunkt älterer Technik. Aber schon auf einer frühen Entwicklungsstufe sucht man dadurch zu spannen, dass einzelne Momente verdeckt gegeben werden, so dass der Leser ihre Bedeutung und ihren Zusammenhang längere Zeit nicht kennt, höchstens ahnen kann. Schon Defoe arbeitet mit diesem Kunstmittel: Robinson findet eine Menschenspur im Sande — was ist geschehen? Einzelne Menschen tragen plötzlich ein verändertes oder sonst seltsames Wesen zur Schau, was hat das zu bedeuten? (Def. I 45, Rich. I 76, Field. I 121, Goldsm. I 227 u., Burn. II 14, Scott [Wv]). Oder ein selt-

sames Geheimnis begegnet im Laufe der Geschichte, an dessen Erklärung der Leser sich vergebens abmüht: ein Kind ist gefunden worden, dessen Eltern niemand kennt (Fielding) — dies Kompositionsmotiv erhält dann leicht konstruktive Bedeutung (s. I 92 u. Index). Oder der Leser wird absichtlich vom Autor auf falsche Fährte geleitet; es wird ihm eine Aufklärung der seltsamen Ereignisse gegeben, die sich nachher als unrichtig herausstellt (Radcl. I 311, Austen II 93), es wird ihm eine Auffassung von Charakteren oder Ereignissen suggeriert, die zur Wirklichkeit nicht stimmt (Def. I 46, Rich. I 73, Field. I 122, Sterne I 251, Walp. I 305, Radcl. I 311, Lewis I 317, Godwin I 392, Edgw. II 57, Austen II 93, Scott II 173, Hook II 256; auch Inchb. II 21). Diese Spannung wird lange festgehalten, die Aufklärung möglichst hinausgeschoben, sie erfolgt stückweise und bricht oft an entscheidender Stelle wieder ab (Radcl. I 315, Scott II 172, Hook II 258).

b) Zur Erhöhung der Spannung dienen dann von Alters her zwei weitere Mittel, Vorbereitung und Überraschung. Überraschendes Auftreten einzelner Personen, überraschendes Zusammentreffen mehrerer, plötzliches Eintreten eines wichtigen Ereignisses sind, namentlich im Abenteuerroman, an der Tagesordnung; es sind Effekte, zu denen keine besondere Kunst gehört. Starke Wirkungen werden auch oft dadurch erzielt, dass an besonders eindrucksvollen Stellen die Handlung auf dem Höhepunkt der Spannung plötzlich abbricht (Field. I 12?, Scott II 178; auch Sterne I 252).

Wichtiger ist die Kunst, das Kommende vorzubereiten. Das kann geschehen durch breite Entschlussszenen (Defoe I 45, Rich. I 76), durch kleine Kompositionsformeln, die andeuten, dass das Erzählte später noch von Wichtigkeit sein wird (Def. I 45, Scott II 179 f.), durch Warnungen, Träume und Prophezeihungen (Def. I 45, Rich. I 76, Scott II 179). Aber auch feinere Künste finden sich gelegentlich. Schon verhältnismässig früh wird ein Motiv leicht angeschlagen, das erst später Bedeutung erhält (Def. I 45, Rich. I 76).

Zur Vorbereitung dient im Sensationsroman hier und da auch die schauerliche Umrahmung der Szene (I 326), und lyrische Effekte wie Lieder und Mottos sind zu ähnlicher Wirkung benutzt worden (I 325 f.). Besonders eindrucksvoll ist dann aber auch der Kontrast, wenn der Dichter die feste Erwartung des Lesers einmal völlig enttäuscht (so Scott II 180 ff., Hook II 255), besonders aber wenn Walter Scott mit hervorragender Kunst Vorbereitung, Enttäuschung und Überraschung zu einheitlicher Wirkung zusammenzufassen weiss (II 179 ff.).

c) Einzelne der bisher behandelten Effekte — die falsche Fährte, die Enttäuschung des Lesers — waren Kontrastwirkungen, die in jeder Kunst gern zur Belebung verwendet werden. Besonders eindrucksvoll wird der Kontrast, wenn die Geschicke des Romans zunächst im wesentlichen gegen den Helden gehn. Des Lesers Sympathie steht auf Seiten der Hauptfigur, und er weiss, dass nach alter Erzählungstechnik der Held schliesslich doch über die Widrigkeiten des Schicksals triumphiert — daher wirkt eine andersartige Führung der Handlung als starker, Spannung schaffender Kontrast. Diese Handlungsführung findet sich stets bei Fielding (I 118), bei Goldsmith (I 228), bei Mrs. Radcliffe (I 308), auch in Miss Burneys Cecilia. Oft wird dabei - nicht notwendig in dem Moment, wo das Schicksal sich endgiltig wendet — ein Punkt erreicht, wo jede Aussicht auf einen glücklichen Ausgang geschwunden ist. Ein solcher Nullpunkt in der Laufbahn des Helden tritt zuerst deutlich bei Miss Burney (II 15) hervor, wird aber dann auch verwendet bei Mrs. Radcliffe (I 308 u.), bei Mrs. Inchbald (II 21), Miss Edgeworth (II 58), Miss Austen (II 93), Scott (II 177) und Marryat (II 311). Die Schicksalsschläge treten entweder mit vernichtender Häufigkeit ein, so bei Fielding (I 119), Smollett (I 187), Goldsmith (I 229) — aus dieser Technik macht Mrs. Radcliffe eine unheilvolle Häufung des Schauerlichen. Oder die Spannung wird dadurch noch erhöht, dass sehr bald eine Wendung zu Gunsten des Helden erfolgt, aber sofort

wieder eine Gegenwendung zum Schlimmen. Dies Kunstmittel findet sich in seinen Anfängen bei Fielding (I 118), wird dann weiter verwendet bei Goldsmith (I 229), Miss Burney (II 14), Mrs. Inchbald (II 21), Miss Edgeworth (II 57), Miss Austen (II 93), Scott (II 178) und wird dann zu besonders effektvollen Wirkungen benutzt und übertrieben im Sensationsroman (I 307. 310 ff. 317 ff.), bei Godwin (I 391. 393), Marryat (II 310) und Hook (II 256).

4. Höhepunkt und Schluss.

Verhältnismässig selten ist in der Handlungsführung ein deutlicher Höhepunkt zu belegen. Wo er sich fand (Mrs. Inchbald I 368 f. II 21, Scott II 176) war er gewiss überaus wirkungsvoll; es zeigte sich aber — durch allerhand dramatische Einzelheiten in anderen Punkten — wie hier die Technik einer anderen, bereits kunstmässiger ausgebildeten Gattung auf das Epos übertragen worden war. Dass aber auch die epische Kunst aus sich heraus eine derartig zugespitzte Handlungsführung entwickeln kann, zeigt der bereits erwähnte, öfters begegnende Nullpunkt (S. 400), der ja ebenfalls einen deutlichen Gipfel der Erzählung darstellt.

Sorgfältig ist meistens der Schluss ausgebildet (s. I 14). Die naheliegendste Methode besteht natürlich darin, dass die Handlung zum Abschluss gebracht wird; hier reichen sich die Hauptpersonen die Hand zum Ehebunde. Oft aber wird an dieser Stelle auch der Nebenpersonen gedacht: auch sie werden gern vermählt (I 125. 189. 230. 245, II 15. 186), ja längst vergessene Nebenfiguren treten hier mit einem Male wieder auf (Marryat II 311). Feinere Technik ist es, wenn bei dieser Gelegenheit kleine wirkungsvolle Charaktermotive wieder angeschlagen werden (Field. I 149 f.). Ich habe diese Art des Schlusses, die im wesentlichen Nebendinge herbeiholt, Nachlese genannt. Der Eindruck des Abschlusses kann aber auch beruhen auf starkem Kontrast oder rascher eindrucksvoller Weiterführung der Handlung zu einem plötzlichen Gipfel. Die

letztere Methode hat der Sensationsroman ausgebildet: nachdem eine Zeit lang alles verhältnismässig vernünftig zugegangen ist, meldet sich mit Donner und Blitz wieder die übersinnliche Welt (I 306). Diese Komposition lebt dann bei Walter Scott nach: die Handlung wird zuletzt zu einer eindrucksvoll pathetischen, gelegentlich (Ken) tragischen Schlusshöhe heraufgeführt, die dann allerdings oft wieder in einer heiteren Nachlese ausklingt (II 176 186). Zu starken, oft lauttönenden humoristischen Effekten führt Marryat seine Handlung am Schlusse herauf (II 311); Dickens verwendet diese Methode dann später mit besonderer Vorliebe. Gern endet die Geschichte auch mit einem Kontrast. Hierher gehört es, wenn z. B. bei Scott die Erzählung im Ivanhoe nach der hochpathetischen Schlusshöhe (Rebekka auf dem Scheiterhaufen) mit einer sentimentalen Szene (Rebekka vor Rowena) ausklingt. Häufiger wird vor der Schlussszene ein solcher Kontrast eingeschoben. Kurz bevor des Helden Schicksal sich zum günstigen Abschluss wendet, tritt plötzlich ein letztes Hindernis auf, das alles Gewonnene mit einem Male wieder zu zerstören scheint, so bei Fielding (I 125) und Smollett (I 188), Goldsmith (I 229), Mrs. Radcliffe (I 309) — mit eigenartiger Wendung bei Godwin (I 392) — Miss Burney (II 15), Miss Edgeworth (II 59) — auch Sterne (I 245) — Scott (II 186) und Hook (II 253). Oder in dem Moment, wo die Katastrophe wenigstens für den Augenblick abgewendet schien, bricht sie mit fürchterlicher Überraschung plötzlich herein (Lewis s. o. I 320), oder die Geschichte, die zu einem günstigen Ende zu steuern schien, nimmt plötzlich eine tragische Wendung (Marr.: KOwn II 290, Hook II 255). Mit feiner Kunst hat Scott diese Schlussüberraschung im Waverley zu starkem humoristischen Effekt verwendet (II 186).

Zuletzt sei noch anhangsweise erwähnt, dass ein Roman gelegentlich sich zu einer Doppelgeschichte auswächst, die in demselben Rahmen die Schicksale zweier Generationen behandelt (Mackenzie [MW], Mrs. Inchbald [SSt])

und dass hier und da zwei Romane verbunden werden, indem eine wichtige Figur des einen in dem anderen wieder auftritt (Fielding, Smollett I 189, Sterne I 253) oder wenigstens wieder erwähnt wird (Hook II 259).

IV. Vortrag.

Es gehört zum Wesen der epischen Kunst, dass sie zwar nicht wie das Drama die Illusion eines objektiven Geschehens erwecken, aber doch die Ereignisse so greifbar plastisch vor die Phantasie des Hörers zaubern will, dass er sie innerlich erlebt, mit dem Helden bangt und zittert und am Schluss sich seiner Rettung freut, als wenn es die eigene wäre. Nur dann kann der Vortragende diesen Eindruck erzielen, wenn er ganz hinter seinem Stoff zurücktritt. Er muss versuchen, völlig objektiv zu erzählen, die Dinge mit all ihrem sinnfälligen Detail darzustellen, alle Reden so natürlich einzukleiden, dass man die Menschen selbst sprechen zu hören glaubt, nichts zu berichten, was sich nicht unmittelbar aus der Handlung ergäbe. Wir haben bereits in einem Punkte, bei der Charakterkunst (S. 388 ff.), das Wirken des objektiven Vortrags in der Form indirekter Charakterisierung betrachtet.

Aber das Epos ist kein Drama. Auf der Urstufe wird es von einem Erzähler vorgetragen, den der Hörer leibhaftig vor sich sieht, der also niemals ganz aus seiner Anschauung verschwinden kann. Es liegt in der Natur der Sache, dass diese historische Grundbedingung des Vortrags sich auch im epischen Stil irgendwie äussern wird, dass sich auch subjektive Eigenheiten des Vortrags entwickeln müssen. Im mittelalterlichen Epos sind sie etwas ganz Gewöhnliches; sie erstrecken sich von Ermahnungen zur Aufmerksamkeit und höchst subjektiven Bitten um einen kühlen Trunk bis zu allerhand moralischen oder humoristischen Reflexionen einer starken Persönlichkeit, wie es Chaucer war. Diese subjektiven Elemente sind in der Neuzeit zwar zurückgetreten, aber nie ganz geschwunden; wir haben auch bei der Charakteristik

26*

gesehen, wie sie so künstlerisch umkleidet werden können, dass sie dem Leser kaum als subjektives Element bewusst werden (S. 389). In einem Falle, nämlich wenn der Dichter komische Zwecke verfolgt, wird auch der strengste Verfechter der Objektivität das Recht subjektiver Einmischung nicht bestreiten.

1. Objektives.

a) Der objektive Vortrag zeigt sich zunächst in der Freude am sinnfälligen Detail. Ein Ereignis wirkt stärker auf die Phantasie, wenn es längere Zeit unsere aufnehmenden Sinne beeinflusst; darum empfiehlt es sich, das Wichtige langsam, also in möglichst viele Teilerscheinungen zerlegt, dem Leser vorzuführen. Es wird zweitens um so leichter wirklicher Besitz der Seele, je mehr Berührungs- und Anknüpfungspunkte es dem bereits vorhandenen bietet, die Apperzeption vollzieht sich also um so leichter, je mehr Einzelbestimmungen das Neue besitzt. Drittens besteht allerdings das Wesen der inneren Verarbeitung zum grossen Teil darin, dass aus der Masse des zufälligen Details das wenige Charakteristische ausgeschieden wird. Aber diese Vereinfachung der Erscheinungen wird leicht unangenehm empfunden, weil die Phantasie des aufnehmenden Hörers sich gern an dem Verarbeitungsprozess beteiligt und allzugrosse Vereinfachung leicht den Eindruck des Unnatürlichen — Stilisierten — macht. Es wird sich daher empfehlen, die Auslese nicht bis zum letzten Ende durchzuführen, sondern an irgend einem Punkte stehen zu bleiben, den Wald zwar zu lichten, aber nicht abzuholzen. Detaillierte Ausführung wird sich empfehlen einmal für alles Wichtige, dann aber auch für einen Teil des weniger Wesentlichen, wobei allerdings ein gewisses Werturteil des Autors mit zur Geltung kommen wird, denn das ganz Unbedeutende wird bei jedem Kondensierungsprozess zu allererst ausfallen. Was detailliert behandelt wird, zeigt des Autors individuelle Eigenart.

Bei Defoe haben wir das Detail des Konkreten, Geschäftlichen, genaues Buchführen über jede Geldsumme, Wertlegen auf Zahlen, ohne dass sie für den Zusammenhang wichtig zu sein brauchen. Dann aber auch genaues Betrachten und Erwägen der Situation des Helden mit all ihren Aussichten und Gefahren (I 47 f. 50). In beiden Beziehungen ist Marryat sein gelehriger Schüler (II 312). Richardson andererseits pflegt das psychologische Detail (I 79): alles ist wesentlich, weil es irgendwie eine Seite des Seelenlebens widerspiegelt. Jedes Wort wird eingehend registriert und dazu Tonfall und Blick, die es begleiten. Auch die Symbolik des Kleinen wird berücksichtigt; hier sind Miss Edgeworth (II 61) und Miss Austen (II 95 f.) seine unmittelbaren Nachfolgerinnen; Sterne übertreibt seine Wirkungen zu komischen Zwecken bis zur Absurdität. Aber die Einflüsse von Defoe und Richardson her stehen einander nicht nur entgegen, sie treffen und ergänzen sich auch. Auch Defoe hatte ja Interesse für den Seelenzustand seines Helden, weil Entschlüsse daraus hervorgingen, das näherte ihn Richardson. Für Richardson andererseits ist alles Konkrete wesentlich, das eine psychologische Wirkung haben kann, und je intensiver seine Beobachtung des Seelischen ist, desto mehr legt er Wert darauf, auch die Einzelheiten der Handlung zu registrieren. Bei beiden kommt es schliesslich oft zu einem Überwuchern des Details; bei Defoe, weil es angeblich die Handlung, bei Richardson, weil es angeblich innere Vorgänge veranschaulicht. Auf die folgende Generation wirken nun beide Detaillierungsmethoden zusammen, und sie wehrt sich gegen die Übertreibungen beider. So treffen sich der von Defoes Typus ausgehende Fielding und Richardsons Schüler Goldsmith ungefähr auf einer mittleren Linie; für Konkretes und Abstraktes haben sie gleiche Aufmerksamkeit übrig. Eine Handlung wird gern mit allem Detail wiedergegeben, so beschreibt man gern eine kleine Nebenhandlung, die sich in die Haupthandlung einschiebt (Field. I 127, Smoll. I 190, Goldsm. I 231, Edgw. II 61, Aust. II 96,

Scott II 188, Hook II 260), aber man beachtet auch mit gleichem Interesse, wie ein und dasselbe Objekt die verschiedensten Gefühle zur gleichen Zeit auslöst (Field. I 128. Smoll. I 190); Hook führt sogar besondere Nebenpersonen zu dem Zwecke ein, die Handlung durch kleine psychologische Seitenwirkungen zu beleben (II 260). So nähern sich die beiden Entwicklungslinien; aber das schliesst natürlich nicht aus, dass die Ausbildung des kleinen genrehaften Details, der Familien- und Kinderszenen, sich hauptsächlich auf der Richardsonschen Entwicklungslinie vollzieht — bei Sterne, im Familienroman; aber auch bei Fielding und Scott, bei Hook und Marryat — dass andrerseits im Sensationsroman die Psychologie weniger hervortritt und das Detail im wesentlichen nur dazu dient, Effekte des Grausens zu unterstützen. Die Entwicklung bewegt sich trotzdem auf konvergierenden Linien, die sich dann bei Dickens vereinigen.

In einem Punkte versagt jedoch die Detailschilderung ganz. Wir erhalten so gut wie nirgends eine plastische Schilderung der nächsten Umgebung, in der die Handlung spielt. Nicht nur der Familienroman mit seiner dem Konkreten abgewandten Tendenz gibt keine Beschreibung der unmittelbaren Umwelt, sondern auch im Abenteuerroman findet sich wenig oder nichts derartiges. Nur wo der Mensch von seiner lokalen Umgebung völlig abhängig ist, wird sie ein wenig deutlicher, so im Robinson Crusoe, aber eigentlich auch nur in der Episode auf der Kariben-insel. Erst mit dem Sensationsroman taucht das Interesse für Umgebung und Interieurs auf — sie geben ein Mittel mehr, schaurige Eindrücke zu erzielen. So beschreibt Mrs. Radcliffe ausführlich dumpfe Gewölbe und die Kerker der Inquisition (I 326), Lewis auch das Innere einer für die Handlung wichtigen Kirche (I 341). Godwin, der ja in mancher Beziehung ein Schüler von Mrs. Radcliffe ist (I 391), gibt dann auch den traditionellen Gefängnisschilderungen etwas Lokalfarbe (I 398). Scott folgt auf diesem Wege, aber fast nur, wenn sich damit antiquarische Wir-

kungen erreichen lassen (II 195 f.). Ein anderer Begründer des Interesses für die unmittelbarste örtliche Umgebung ist Sterne, jedoch kommt auch er bei dem ruhelosen Hin und Her seiner Darstellung nicht dazu, umfassende Schilderungen zu geben. Die ersten Anzeichen einer intimeren Freude am örtlichen Milieu fanden wir bei Marryat (II 325), bei dem die Beziehungen sowohl zum Sensationsroman wie zu Sterne ganz deutlich sind, und Dickens ist dann auch in diesem Punkte sein weit überlegener Nachfolger geworden.

b) Mit der Neigung zum Detail ist eng verbunden ein Wertlegen auf genaue Nachbildung der menschlichen Diktion, und zwar muss dies Streben sich ebenso zeigen bei der konkreten Realistik Defoes, wie bei der psychologischen Objektivität Richardsons. Bei beiden ist jedoch die direkte Rede noch etwas Gezwungenes, eine Kunst, die sie noch nicht recht beherrschen. Die Erzählungsform ist der Diktion nicht günstig; bei Defoe sowohl als bei Richardson berichten handelnde Personen, und wer ein Gespräch erzählt, pflegt ein Referat zu geben, kein Phonogramm. Beide empfinden den Dialog noch als etwas Fremdes und kleiden ihn daher gern in dramatische Form, indem sie den Namen der Sprecher wie bei einem gedruckten Drama am Rande bezeichnen (I 130. 83) — eine Kleinigkeit, die sich merkwürdiger Weise noch bei Miss Austen findet (II 95). Angewendet wird der Dialog ziemlich planlos — allerdings merkt man das Bestreben, ihn nur da zu geben, wo er wichtig ist — nur dass für Richardson schliesslich alles bedeutsam ist und Defoe sich allem Anschein nach mehr von persönlicher Liebhaberei leiten lässt als von Rücksichten auf die Wichtigkeit der Handlung (I 129). In stärkerem Masse kommt direkte Rede, und damit der Dialog, auf mit dem Übergang zur Erzählungsform der dritten Person, also bei Fielding. Er ist zuerst noch gezwungen, arbeitet mit künstlichen Einleitungsformeln (Field. I 130, Smoll. I 192), er ist noch

spärlich, sogar in den ersten Romanen Scotts (II 189), und zunächst beschränkt auf Streitszenen und Liebesszenen — also auf das, was in der damaligen Epik das Wichtigste ist. Er greift aber schon bei Fielding[87]) auf Nebenszenen aller Art über und hat schon bei ihm den Zweck, den Sprecher zu charakterisieren. Damit ist eigentlich bereits der heutige Standpunkt erreicht; direkte Rede und Dialog (der aus dramatischer Technik herübergenommene Monolog findet sich noch gelegentlich bei Field. I 130, Smoll. I 191, sogar Scott II 189) sind überall und zu allen Zwecken möglich. Dass er tatsächlich zu allen Zwecken auch gebraucht und der Roman ganz überwiegend in Dialog gekleidet wird, ist das Ergebnis der vom Persönlichkeitsroman Richardsons ausgehenden Entwicklung. Bei Goldsmith tritt direkte Rede schon entscheidend in den Vordergrund, Sterne bringt in ihr auch das Trivialste und Bedeutungsloseste vor, der Frauenroman pflegt ihn namentlich in Gesellschaftsszenen, bei denen wie bei Richardson die Konversation fast Selbstzweck ist, und die Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt bei Scott, der ganz in der Art des modernen Romans eigentlich alles, auch blosse Informationen für den Leser und alle kleinen Genreszenen, in dialogische Form kleidet. Hand in Hand mit dieser Ausbildung der direkten Rede geht ihre naturgetreue Nachahmung; Richardson (I 77) und namentlich Sterne (I 261) versuchen sich in onomatopoetischen Wirkungen, denen allerdings bei beiden eine gesuchte Allitteration als Zeichen gekünstelter Diktion gegenübersteht (I 78. 263), Scott (II 190), Hook (II 261) und Marryat (II 312) suchen ganz individuelle Stilfärbungen wiederzugeben, Smollett und Sterne ahmen berufsmässige Redeweise nach und der Dialekt, der von Alters her bei Nebenfiguren gelegentlich auftritt (Smollett I 192), wird bei Scott (II 190) ein Hauptmittel der individuellen Charakteristik, auch bei Hauptpersonen. Dabei werden dann freilich gelegentlich alle Schranken zwischen Schein und Wirklichkeit niedergerissen, und ein Franzose muss auch französisch sprechen (II 191;

ebs. Marryat II 312), ein Verfahren, das bei konsequenter Durchführung den grösseren Teil des Waverley in ein gälisches Konversationsbüchlein umgewandelt hätte.

c) Der objektiv erzählende Autor achtet sorgfältig darauf, dass alles Erzählte auch wahrscheinlich sei. Muss der Held selbst berichten, so strebt Defoe danach, ihn nichts erzählen zu lassen, was er nicht wirklich erlebt haben kann (I 49 f.). Aber auch Scott, der ja mit der Erzählungsform der dritten Person arbeitet, macht von dem Privileg der Allwissenheit des Autors den denkbar geringsten Gebrauch: er versetzt sich ganz in die Seele seines Helden, und wo er z. B. die Beschreibung einer Örtlichkeit gibt, achtet er streng darauf, nicht mehr davon zu erzählen, als sein Held wirklich hat sehen können (II 191 ff.). Werden Briefe gegeben, so werden sie wörtlich abgedruckt, wenn man auch, um dies zu motivieren, zu den gewagtesten Auskunftsmitteln greifen muss (I 82. 129, II 63). Treten neue Personen auf, so vermeidet man es, ihren Namen zu nennen, bis er sich gelegentlich aus der Handlung ergibt (I 129. 190. 231. 362, II 156. 261). Bei diesem Streben nach absoluter realistischer Treue der Darstellung werden dann schliesslich alle Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit missachtet. Scott — das ist freilich schon der Höhepunkt dieses zur Künstelei erstarrten Realismus — identifiziert einmal die ideale Zeit seines Romans mit der realen der Kirchturmsuhr (I 194). In geringerem Grade ist jedoch dies Streben schon vorher lebendig; gehört es doch bereits zum alten Stil des mittelalterlichen Epos, dass zwischen Fiktion und Geschichte nicht geschieden wird. Defoe baut seine Erzählung entweder auf realen Ereignissen auf (Rob) oder er deutet wenigstens hier und da an, dass von historischen Fakten die Rede ist (Rox; vgl. I 51), ähnlich gibt Fielding gelegentlich seinem Tom Jones einen historischen Hintergrund (I 131), Sterne (I 256) und Miss Edgeworth (II 62) folgen ihm darin. Nahe liegt es unter diesen Umständen — auch das ist schon

mittelalterlicher Erzählungsstil — dass der Autor behauptet, seine Geschichte aus einer **historischen Quelle** zu haben. Das ist ein gelegentlicher humoristischer Einfall bei Fielding (I 131) und Smollett (I 190), bei Mackenzie ist die Fiktion eines Manuskriptes nur Einleitungsmaschinerie (I 361), aber seit dem Erscheinen der ossianischen Fragmente wird allen Ernstes mit dem Gedanken gespielt, der Autor habe seine Erzählung in einem alten Manuskript gefunden, das er ungeändert dem Publikum vorlege. Das gibt dann natürlich eine bequeme Gelegenheit, plötzliches Abbrechen aus künstlerischen Gründen mit einer Lücke im Original zu motivieren und Einwände der Kritik von vornherein abzuwehren (I 326 f.). Scott (II 195) behält diese historische Fiktion bei, weil sie seinem antiquarischen Interesse dient — aber er lässt doch durchblicken, dass sein Wardourmanuskript nicht gerade im Britischen Museum zu finden ist.

Dieser auf die Spitze getriebene Realismus ist kaum noch objektiver Vortrag zu nennen. Wenn Scott die ideale Zeit seines Romans mit der realen identifiziert, wenn er von der poetischen Allwissenheit des Dichters keinen Gebrauch macht, so schiebt er damit seinem Leser Zweifel unter, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden sind, die auch alle künstlerische Wirkung unmöglich machen würden, da ja jeder ästhetische Genuss auf einer gewissen naiven Freude beruht. Diese übertriebene Objektivität ist, bei Lichte betrachtet, die Ausgeburt eines Subjektivismus, der direkt unkünstlerisch wirkt. Weniger verletzend ist das Hineinziehen der historischen Wirklichkeit in die Kunst. Auch hier drängt zwar ein nicht naiver Autor dem naiven Leser die Antwort auf eine Frage auf, die dieser niemals gestellt hat; sie mochte vielleicht, auf einer früheren Kulturstufe, die zwischen Schein und Wirklichkeit noch nicht schied, vom Leser wirklich erhoben werden, sicher aber nicht mehr in der Zeit Walter Scotts. Auch hier mischt sich deutlich unter dem Deckmantel äusserster Objektivität ein subjektives Element in die Darstellung. Aber es ist

erträglich, weil es nicht ernst gemeint ist, weil damit die Darstellung nur eine leichte humoristische Färbung erhalten soll; zu diesem Zwecke wird niemand die subjektivere Gestaltung des Vortrages verwerfen wollen.

d) Kurz zu besprechen sind noch einige Mittel des objektiven Vortrags, die mit zu den künstlerisch wertvollsten gehören, die aber schon dem Subjektiven sich nähern. Naturgetreues Detail und naturgetreue Diktion suchen die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit zu verwischen; die hier zu nennenden Mittel betonen dagegen deutlich — wenigstens für den gebildeten Leser —, dass hier eine künstlerische Täuschung waltet. Sie sind objektive Wirkungen, weil der Autor bei ihnen hinter der Szene bleibt, aber sie sind nicht realistisch, sie zeigen die Hand des stilisierenden Künstlers, sie nähern sich dem subjektiven Gebiet. Hierher gehören symbolische Wirkungen, die im achtzehnten Jahrhundert noch selten sind, immerhin aber gelegentlich auftreten (I 79, II 188), die malerischen Effekte bei Mrs. Radcliffe und Scott (I 326, II 195), zu denen auch die Naturbilder gehören, die schon früh ausgebildeten Kontrastwirkungen, derart, dass ein tragisches Ereignis eingeleitet wird durch eine kleine Stimmungsszene (Fielding I 134, Goldsmith I 230), dass Humor in Tragik übergeht (Goldsmith I 231, Scott II 188), dass Pathos komisch ausklingt (Fielding I 134, Hook II 263) oder die Komik sich leise in das Pathos hineindrängt (Hook II 264). Hier wären schliesslich — da der Vortrag einer Geschichte eigentlich all die verschiedenen Gesichtspunkte begreift, unter denen wir die Formung des Rohmaterials betrachtet haben — auch die Kontrastwirkungen auf dem Gebiet der Rollenverteilung (S. 355 f.) und der Handlungsführung (S. 388) zu nennen.

2. Subjektives.

Auch das subjektive Element fehlt selten im Vortrag unserer Autoren. Noch auf der Grenze zwischen

objektiver und subjektiver Art stehen Betrachtungen über die äussere oder die innere Situation des Helden (Field. I 132, Edgw. II 63, Aust. II 95, Scott II 197, Hook II 263): ohne dass der Autor seine eigenen Gefühle in die Szene hineinzutragen brauchte, bringt das blosse Analysieren von Dingen, die gewöhnlich nicht analysiert werden — und das ist typisch für alle psychologische Kunst — einen subjektiven Ton in die Darstellung, an dem allerdings niemand Anstoss nimmt. Die Gegner subjektiver Vortragsart pflegen meistens etwas anderes zu bekämpfen: die subjektive Färbung solcher Betrachtungen zu moralischen Parabasen (Edgw. II 63, Hook II 263), satirischen Hieben (Field.) oder antiquarischen Erörterungen (Scott II 198). Ferner die Regiebemerkungen 'wir wollen jetzt X. verlassen und erzählen, was Y. tut', die eigentlich bei all unseren Autoren üblich sind und das Einstreuen allgemeiner Sätze als Eingang zu einem neuen Abschnitt der Erzählung (Field. I 132, Smoll. I 193, Goldsm. I 232). An und für sich sind diese subjektiven Elemente eine legitime Entwicklung aus dem Vortragsstil des Sängers, und gerade in der Art wie sie hier nachleben, als Regiebemerkungen, Parabasen und allgemeine Sätze sind sie mittelalterliches Erbgut. Und wenn auch der moderne Mensch keinen Erzähler der Geschichte sich gegenübersieht, der Gedanke daran, dass jemand den Roman erfunden hat, ist doch mindestens im Unterbewusstsein bei ihm lebendig. Er wird aus dem Bewusstsein zurücktreten bei allen eindrucksvoll spannenden Szenen, und da findet sich subjektive Beimischungen auch bei unseren Autoren nicht. Dass aber in den natürlichen Pausen der Geschichte, wenn Dichter und Leser dem Realen wieder näherkommen, der Autor leise seine Existenz verrät, kann nicht mit ästhetischen Gründen an und für sich verdammt werden; im Gegenteil kann auf diese Weise ein gefälliger, immer nur gelegentlich an den Pausen der Erzählung wirksam werdender Kontrast die ganze Darstellung durchziehen. Die leichten Regiebemerkungen und allgemeinen Gedanken z. B., die Goethe

einzuflechten pflegt, werden kaum jemanden stören. Allerdings liegt die Gefahr nahe, dass von dieser Verwertung der Tatsachen des Unterbewusstseins zu häufig Gebrauch gemacht wird. Zu welcher Übertreibung die Betonung des Subjektiven führen kann, zeigt am besten Sterne, bei dem nicht nur die Pausen, sondern die ganze Erzählung, nicht nur die humoristischen Effekte, sondern auch die ernsten von subjektiven Seitenwirkungen durchzogen sind, die in ihrer Aufdringlichkeit oft den Eindruck gänzlich zerstören.

Zu leichten subjektiven Wirkungen — die sämtlich mittelalterliches Erbgut sind — dienen besonders die Erzählungspausen, im Roman also Anfang und Schluss der Kapitel (s. Index). Zwar stehen auch hier oft Wirkungen, die sich aus der Handlung selbst ergeben: das Kapitel beginnt mit Orts- und Zeitangaben (Goldsm., Radcl., Scott) oder in einer Unterhaltung (Scott, Hook), es endet mit starken Pointen (Field., Goldsm., Sterne, Radcl., Mack., Edgw., Aust., Scott, Hook, Marr.), mit einer kurzen Parallelszene (Hook), es klingt ruhig aus (Field., Goldsm., Radcl) oder leitet auf verschiedene Arten zum Folgenden über (Field., Goldsm., Scott, Radcl., Edgw., Hook). Bei manchen Autoren fehlt auch jede besondere Betonung dieser Stelle (Walp., Lewis, Reeve, Burn., Inchb.). Oft aber wird hier das Walten des Autors deutlich sichtbar: hier steht die Charakteristik handelnder Personen (Sterne, Scott), hier finden sich Naturbilder (Radcl., Scott), oder mit noch stärkerer Subjektivität psychologische Analysen (Field., Radcl.), Resumés des Erzählten (Hook); zu Beginn des Kapitels allgemeine Sätze (Field., Goldsm., Sterne, Mack., Edgw., Aust., Scott, Hook, Marr.), Zitate (Field., Scott), Mottos (Radcl., Scott, Hook, auch Edgw.), humoristische Inhaltsangaben (Field., Wav.), allerhand kritische Betrachtungen (Field., Sterne), Stilmittel (Field., Sterne) und Regiebemerkungen (Field., Mack., Aust., Marr., Hook, Scott) — die letzten beiden Eigenheiten zeigen sich gelegentlich auch am Kapitelschluss.

3. Erzählungsform.

Von Vorzügen und Nachteilen der verschiedenen Erzählungsformen des Romans ist wiederholt die Rede gewesen (s. Index). Es bleibt daher nur noch übrig, hier zusammenfassend zu bemerken, wie die einzelnen Autoren unserer Epoche sich in dieser Beziehung verhalten. Die alte Selbsterzählung des Helden, die Defoe noch ausschliesslich verwendete, stirbt langsam ab. Sie begegnet noch im Roderick Random (I 190) und wird von Marryat (II 313) wieder erneuert; sonst verwenden sie Goldsmith (I 234) und Godwin (I 393), beide mit glücklicher Wirkung, in Erzählungen, bei denen nicht eine bewegte Handlung. sondern die eindringliche Psychologie einer einzelnen Menschenseele das Wichtigste ist. Die Brieftechnik mit all ihren Vorzügen und Nachteilen bleibt im Wesentlichen auf Richardson, ihren Erfinder, beschränkt. Smollett (I 190) konzentriert sie einmal glücklich auf eine kleine Zahl von Korrespondenten; Miss Burney nimmt sie auf und lässt sie im Laufe des Romans wieder fallen (II 15 f.); Miss Austen versucht es mit ihr, aber schreibt den ersten Entwurf dann in die gebräuchlichere Erzählungsform um (II 95); Miss Edgeworth verwendet sie für eine kleinere Handlungsgruppe in einem einzelnen Roman (II 63). Einmal wendet sie sich auch zu einer eigenartigen, sonst bei unseren Autoren kaum[88]) zu belegenden Erzählungsform: sie lässt die Geschichte von einer Rahmenfigur (II 62) erzählen und sie weiss dieser Methode sehr hübsche Wirkungen abzugewinnen. Mit Fielding hat im englischen Roman die Erzählungsform der dritten Person gesiegt, die ja auch trotz der kleinen Fiktion, mit der sie arbeitet, die glücklichste und vielseitigste ist.

V. Auffassung des Stoffes.

1. Didaxis, Satire und ästhetische Auffassung.

Zu den interessantesten Punkten in der Entwicklungsgeschichte des englischen Romans gehört es, wie die rein ästhetische Auffassung der Objekte sich mehr und

mehr Bahn bricht. Sie war im Mittelalter etwas Selbstverständliches, und sie hat sich im neunzehnten Jahrhundert, wenn auch noch nicht ganz, so doch im Wesentlichen wieder durchgerungen. Aber seitdem die Poesie in der Renaissancezeit gegen alte Scholastik und neuen Puritanismus ihre Existenz zu verteidigen hatte, wurde ihre moralische Wirkung immer wieder aufs Neue betont; sie ist geradezu die Hauptwaffe ihrer Verfechter geworden. Die innere Erhebung, die Befreiung von niedrigen Willensregungen, die der ästhetische Genuss dem Menschen bringt, schwebt dabei den tiefer blickenden Geistern wie Philip Sidney wohl vor, wird aber in der theoretischen Begründung stets vermengt mit einem Argument, das für den Heerbann der Kleinen das einzige ist: die Poesie wirkt auf den menschlichen Willen, der menschliche Nachahmungstrieb kann durch die Kunst zum Guten gelenkt und vom Bösen hinweggeleitet werden; die Kunst wird didaktisch.

A.

Wir haben gesehen, dass in der Didaxis des achtzehnten Jahrhunderts zwei Richtungen hervortreten. Die Ereignisse des Romans sollen warnen, das Schicksal von Helden wie Moll Flanders und Count Fathom soll den Leser abschrecken (I 52. 193). Dass diese ganze Anschauung unmöglich ist, wurde bereits gesagt (I 21. 52). Diese warnende Didaxis ist in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts überall, auch bei Defoe und Smollett, nur äusserer Aufputz: in der Praxis sind beide Autoren schon zur rein ästhetischen Erfassung des Kunstwerks durchgedrungen, nur können sie sich von der didaktischen Theorie noch nicht lossagen. Stärker, innerlicher und auch verständiger ist die Didaxis, wenn sie den menschlichen Nachahmungstrieb nicht hindern, sondern fördern möchte. So suchen Richardson und Goldsmith ihre Helden als Vorbilder hinzustellen. An und für sich nicht zum Schaden der Wirkung; denn der didaktische Effekt soll bei ihnen nur eine Folgeerscheinung des ästhetischen Eindrucks sein.

den der Autor nie ganz aus dem Auge verliert. Aber sowohl die Charakteristik wie die Handlungsführung werden doch durch den didaktischen Endzweck unheilvoll beeinflusst: Clarissa, noch mehr Grandison und am meisten Pamela halten Reden, die mit der Situation und ihrem Charakter schwer zu vereinbaren sind, und direkt unkünstlerisch wirkt die Didaxis, wenn bei Richardson und Goldsmith die Tugendhaften schliesslich doch noch glücklich und die Bösen bestraft oder wenigstens bekehrt werden. Dieselbe äusserliche poetische Gerechtigkeit findet sich dann eigentlich überall im englischen Roman, sogar bis in die Gegenwart hinein. Mit ganz geringen, gleich zu besprechenden Ausnahmen ist ein tragischer Ausgang eines edlen Menschenlebens im achtzehnten Jahrhundert noch unmöglich. Bei Miss Edgeworth erreicht diese 'poetische Gerechtigkeit' ihren Tiefstand, indem die handelnden Personen genau nach dem Grade ihrer Tugend — oder dem, was die Verfasserin dafür hält — belohnt oder bestraft werden (II 66 f.). Diese Abstufung des Schicksals war ja bereits in der Clarissa zu belegen (I 61); sie wirkt hier nur peinlicher, weil an Stelle der Sittlichkeit im allgemeinen eine einzelne moralische Forderung zur Norm geworden ist; die Didaxis hat sich spezialisiert; nicht die Sache der Tugend soll gefördert, sondern eine ganz spezielle Tugend, Arbeitsamkeit, Ordnungsliebe, Unabhängigkeitssinn, Philosemitismus, soll gelehrt werden; dieselbe Auffassung findet sich dann bei Hook (II 264) und Marryat (II 315) und wird oft genug durch aufdringliche didaktische Parabasen noch unterstützt (II 63. 265. 313). Auch Dickens ist von dieser moralisierenden Tendenz nicht frei; in einigen seiner Werke, wie im Christmas Carol, hat er es jedoch verstanden, sie in ungeahnter Weise dichterisch zu verklären.

Die Didaxis ist stärker vertreten in der von Richardson ausgehenden Entwicklungsreihe, bei Goldsmith, Miss Edgeworth und Miss Burney, als in der Gattung des Abenteuerromans. Hier ist sie ein gelegentlicher, meist

ganz unvermittelt erscheinender Aufputz, so bei Walpole, Mrs. Radcliffe, Lewis (I 328 f.), Scott (II 201), der hier dann besonders gesucht wirkt, weil sonst gerade im Abenteuerroman überall die rein ästhetische Erfassung des Objekts zum Durchbruch kommt. Latent ist sie überall vorhanden: bei Defoe und Fielding, deren künstlerische Arbeit aus ästhetischer Freude an spannenden Abenteuern und interessanten Charakteren hervorgeht, auch später bei Godwin und Scott. Allerdings ist die alte Didaxis nicht ganz abzuschütteln. Scott wandelt sie um in eine eigentümliche Belehrungsfreude: der Roman soll zwar nicht mehr an den Willen, den Nachahmungstrieb appellieren, aber doch an den Verstand: er soll den Menschen zeigen, wie die Dinge einmal früher gewesen sind (II 202 f.). Fielding setzt, seinem Temperament entsprechend und gleichzeitig alter Tradition folgend, an Stelle der Didaxis die Satire. Er misst die Dinge wohl noch an allgemeinen Normen, und es ist ihm nicht gleichgültig, wie andere sie messen; aber er will ihnen nicht seinen Massstab aufdrängen, er ist zufrieden damit, wenn er ihnen den ihrigen zerbricht. Das ist nichts Unkünstlerisches mehr, aber die rein künstlerische, uninteressierte Auffassung des ästhetischen Objekts ist das noch nicht. Diese taucht auf zunächst in der eigenartigen Persönlichkeit Sternes, aber doch auch hier noch nicht rein; die Betrachtung der Dinge wird in verhängnisvoller Weise stets wieder verdrängt durch eine unangenehm aufdringliche Betrachtung des eigenen Ich. Die rein künstlerische Erfassung des Lebens, die auch durch gelegentliche didaktische Floskeln nicht ernstlich getrübt wird, zeigt sich zuerst im Sensationsroman (I 328). Gewiss in einer höchst einseitigen, höchst übertriebenen Ausprägung; unter den ästhetischen Wirkungen ist das Grauen gewiss die allerniedrigste, und zweifellos steht die rein künstlerische Anschauung Walpoles ästhetisch sehr viel niedriger als die von Tendenz nicht freie Auffassung Fieldings. Aber es bleibt doch etwas Bedeutsames, dass hier in einer Literaturgattung, die stärker als Drama

und Lyrik durch fremde Zweckbestimmung eingeengt war, die ihr eigenen Kräfte endlich einmal zum Durchbruch kamen; mochte auch zunächst ein Chaos entstanden sein, das noch sehr der Klärung harrte: das fremde Joch war doch abgeschüttelt und der eigenen Entwicklung die Bahn frei gemacht.

B.

Die künstlerische Umkehrung der Didaxis ist die Satire. Jene ist positiv, diese negativ: jene will mit der Kunst Wirkungen erzielen, die ihr nicht zukommen; diese bleibt im künstlerischen Pfade und predigt nicht, sondern stellt Tatsachen dar, aus denen sie dem Leser die Schlüsse zu ziehen überlässt. Jene ist mit dem Pathos aufs engste verwandt, diese kann zwar auch gelegentlich didaktisch und pathetisch wirken, steht aber meistens dem Humor nahe. Das wird besonders klar, wenn die Satire leicht und scherzhaft ist und ihr ethischer Gehalt zurücktritt. Im englischen Roman unserer Periode hat sich diese Art der Betrachtung an einem bestimmten Objekt entwickelt, an der satirischen Durchdringung einzelner Stände, die sich allmählich auch zur ethnographischen Satire erweitert. Diese Art der Auffassung ist geschichtlich besonders bedeutsam; die Satire hat dem Menschen des achtzehnten Jahrhunderts das Verständnis für die Eigenheiten der menschlichen Berufsarten eröffnet. Der Didaxis nähert sich die Satire wieder, wenn sie pathetisch wird und ihre humoristischen Seiten verschwinden. Dann wird auch ihr Objekt leicht ein anderes: am ethischen Massstab pflegt man zunächst Individuen zu messen, nicht Stände und Bevölkerungsklassen; erst im Laufe der Entwicklung tritt auch hier der ständische Gesichtspunkt hervor.

1) Die leicht humoristische ständische Satire findet sich seit Fielding und ist allem Anschein nach schon ältere Tradition des Abenteuerromans. Sie sieht in gewissen Ständen die typischen Vertreter des Egoismus. Selbstsüchtige Betrüger sind im English Rogue (I 136 ff.) und

bei Fielding (I 141) z. B. die Advokaten, so auch bei Smollett (I 193) und Hook (II 250). Sehr nahe stehen ihnen die herzlosen und habsüchtigen Wirte (Field.), die unwissenden, Latein schwatzenden, zänkischen[89]) Ärzte (Field. I 139, Smoll. I 194), die unverschämten, gern die Herren spielenden Bedienten (Field. I 139, Edgw. II 64, Hook II 252), die brutalen, das Recht beugenden, dummen, von ihren Untergebenen abhängigen (Field. I 139, Godw. I 398, Scott II 201, Hook II 269), wohl auch mit den Spitzbuben unter einer Decke steckenden (Smoll. I 194) Friedensrichter, die kenntnislosen, das Publikum frech ausbeutenden Schriftsteller (Field. I 139, Inchb. I 370). Speziellere Züge des Egoismus werden betont bei den Advokaten: sie sind liebenswürdige Halsabscheider (I 137, II 250), rabulistische Wortverdreher, die mit hervorragender Geschicklichkeit das Gesetz zu umgehen wissen (Field. I 141, Godw. I 398, Edgw. II 64) und gefährliche Intriganten (Scott II 201). Ähnlich findet man interessante egoistische Einzelerscheinungen bei den Ärzten, die sich auf die Reklame wundervoll verstehen (Smoll. I 194) und ausserdem verrückte Pedanten sind (Smoll. I 195, Hook II 250), den Wirten und den Gerichtsbütteln, die auf äussere Ehrbarkeit Wert legen und dabei alle Menschlichkeit ausser Acht lassen (Field. I 140 f., ganz komisch Hook II 247). Feinere Züge tauchen später bei Miss Edgeworth auf: der Egoismus der Advokaten zeigt sich dem eigenen Stande gegenüber in der rücksichtslosen Ausnutzung der jüngeren durch die älteren — genau dasselbe gilt von den Diplomaten —, bei den Ärzten tritt das Bestreben hervor, gesellschaftlich eine Rolle zu spielen — ähnlich Hooks Maxwell — und eine brutale Unterdrückung jüngerer aufstrebender Elemente unter der Maske des Korpsgeistes (Edgw. II 64). Seltener sind die Schauspieler: der English Rogue konstatiert ihre bittere materielle Not und ihren rücksichtslosen Brotneid (I 137), Hook (II 251) ihre Eitelkeit, ihr Reklamebedürfnis, ihr Leben im Augenblick, den krassen Gegensatz zwischen der Poesie der Bühne und der Prosa

des Lebens und dazu kommt der allgemeine Zug egoistischer Betrügerei. Interessant ist nun, dass zunächst alle Vertreter dieser Stände unterschiedslos mit dem gleichen Verdammungsurteil belegt werden; erst sehr spät erscheint ein mildtätiger Jurist (Pleydell bei Scott II 202) oder wenigstens ein Advokat, der ohne egoistische Nebenabsichten seine Pflicht tut (Tapes bei Hook, GSk) und ein edeldenkender Arzt (Dr. Mead bei Hook II 244).[89]) Mit dem Kaufmann weiss der englische Roman noch nicht viel anzufangen, obgleich gerade im achtzehnten Jahrhundert der Kaufmannstand im Leben der Nation entscheidend in den Vordergrund tritt. Ist er ein edler Mensch (verschiedene Figuren bei Defoe[90]), Allworthy und Heartfree bei Fielding; Walter Shandy; Ruffigny bei Godwin: Gresham bei Miss Edgeworth [II 49]), so fehlt jede Betonung des kaufmännischen Elementes in seinem Charakter; wo es stärker hervortritt, ist der kaufmännische Tatsachen- und Nützlichkeitsgeist leise satirisch behandelt (Scott: Osbaldistone) oder wird mit groteskem Humor verspottet (Smollett: Gamaliel Pickle sen., Hook: Apperton); dabei fehlt dann auch nicht das Motiv der groben egoistischen Betrügerei (Apperton, O'Shane). Der Bauer tritt erst spät, bei Scott (II 146), im Roman hervor; der romantischen Zeitströmung entsprechend ist er rein sympathisch gefasst; dafür fehlen aber auch bei ihm fast alle speziell ständischen Züge. Innere psychologische Verarbeitung der Berufseigentümlichkeiten findet sich in unserer Epoche fast nirgends. Die Vertreter der einzelnen Stände sind im grossen und ganzen nur Typen, die stets episodisch bleiben und ohne wesentliche Veränderung und Vertiefung von einem Autor zum anderen übergehen, Typen, bei denen der Gehalt an eigener neuer Beobachtung recht spärlich ist. Sie sind dazu mit einer gewissen Einseitigkeit ausgewählt. Es fehlt z. B. fast ganz der Handwerker — Scotts Saddletree kann man kaum hierher rechnen —, der Buchhalter (bis auf Scotts Owen), der Kleinkaufmann (bis auf Hooks Salmon), also so ziemlich der ganze kleine Mittelstand. Der

Offizier ist selten. Entweder ist er ein Bramarbas (Weazel I 173) oder ein komischer Kauz (Lismahago ebd.); ist er ein sympathischer Gentleman, so fehlt wieder jede Betonung des Offiziersmässigen, so bei Mrs. Radcliffes Offizieren Valancourt, La Luc-Peyrou, bei Scotts Waverley und Guy Mannering – auch Talbot (Wv.) hat nicht allzu viel Militärisches — bei einzelnen Offizieren Miss Austens (II 97). Das Gleiche gilt von den gemeinen Soldaten Annesly (Mack.) und Roderick Random, dazu einigen Nebenfiguren Smolletts. So gut wie nie wird ein Versuch gemacht, die inneren Freuden und Leiden, Anstrengungen und Versuchungen eines Berufs zu erfassen. Ein wenig heben sich aus dem bloss Typischen heraus die Schulmeister und Erzieher: hier steht neben dem absoluten Pedanten (Fieldings Thwackum und Square, Smolletts Jolter, Scotts Holiday), der brutale Tyrann (Marryats O'Gallagher), wir sehen Menschen mit verschiedenen politischen Anschauungen im Kreise ihrer Familie (Hooks Rodney und Tickle). Auch die Geistlichen sind differenziert: der grobe Prolet (Fieldings Trulliber), die Falschspieler und geschäftsmässigen Verheirater (Smollett I 193) und die eleganten Gecken (Austen II 97) stehen auf der einen Seite, ihnen gegenüber die tiefen, christlichen Menschen (Fieldings Adams und Goldsmiths Primrose). Auch unter den Landjunkern begegnet eine ganze Skala von Westerns überwiegender Roheit bis zu Brambles (Smoll.) Gutmütigkeit, Skinners (Hook) dummem Geiz und der braven Nichtigkeit der Charaktere Miss Austens. Aber auch hier fällt auf, wie wenig die wirklich berufsmässigen Züge verarbeitet sind. Einzig und allein den Seemann (Smoll., Marr.) sehen wir bei seiner Arbeit, und zwei von den vielen Geistlichen des englischen Romans kommen in Versuchungen und Schwierigkeiten, die mit ihrem Beruf zusammenhängen: Adams soll das Aufgebot von Fanny und Joseph unterlassen, Primrose die Vermählung seiner Tochter mit Thornhill für nichtig erklären. Aber wo ist der Lehrer, der mit Erziehungsproblemen sich quält, der Geistliche,

der um eine Weltanschauung kämpft, der Arzt mit den aufreibenden Anforderungen des Krankenbettes (leicht angedeutet in Erasmus Percy [Edgw.] und Mead [Hook]), der Grundbesitzer und der Bauer in seinem Verhältnis zum angestammten Grund und Boden, der Schauspieler mit seinen Künstleridealen, der Offizier mit seiner Standesehre? Wo der Angehörige eines Berufes dem Autor ein Problem aufgibt, ist es ein menschliches, kein berufliches. Er tritt ihm gegenüber als Mensch im Kreise seiner Familie, umgeben von Gegnern und Freunden, nicht von Pflichten und Idealen — und diese Auffassung bleibt auch im neunzehnten Jahrhundert fürs erste noch bestehen. Die satirische Auffassung des Menschenlebens hat gewisse Berufseigentümlichkeiten wohl aufgedeckt, aber nicht verstehen gelehrt, weil sie Satire war und trotz aller humoristischen Färbung der Didaxis doch nahe stand. Sie trat mit gewissen fertigen, ethischen Massstäben an das Menschenleben heran, die leicht allgemeine und durch Tradition schnell typisch werdende Urteile zur Folge hatten; die feine Wechselwirkung zwischen individuellen und berufsmässigen Zügen in der menschlichen Seele wurde dadurch mehr verschleiert als enthüllt.

Tiefer gegraben hat die Satire, wenn sie den Menschen in einem weiteren Rahmen sah, als ihn der blosse Beruf abgab. Scott hat die Puritanerseele der Menschheit erschlossen (II 138). Davon war bei Fielding und gar im siebzehnten Jahrhundert noch nichts zu spüren; der Puritaner war dem English Rogue einfach ein heuchlerischer Betrüger (I 138), und der Methodist für Fielding dasselbe (I 141). Bis zu Scott wird der religiöse Eiferer mit derselben hastigen Verallgemeinerung einzelner Züge betrachtet, mit der man einen menschlichen Beruf erledigte. Bei Scott wird dies anders. Er wird von einer anderen Tradition geleitet, nicht mehr der rein ständischen, sondern der ständisch-ethnographischen Satire, und diese hat eine grössere Vertiefung in der Auffassung der Objekte mit sich gebracht.

An und für sich ist sie auf demselben Boden erwachsen. Der English Rogue beschreibt die Bewohner von Indien als interessante Reisebekanntschaft, genau so wie er auch im heimischen Lande Interessantes entdeckt. und dasselbe gilt von Defoe. Aber die neuen Erscheinungen werden doch unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet. Die Leute des heimischen Kulturkreises werden an einem ethischen Massstab gemessen; die Wilden werden in erster Linie als merkwürdige Kuriositäten angesehen; dort herrscht die Moral, hier die Freude am Neuen, und das didaktische Element der Satire verschwindet ganz. Zwar entrüstet sich Robinson über den Kannibalismus der Kariben und den Götzendienst der Schamanen. Aber er achtet auch darauf, wie sich der Wilde verhält zu den Errungenschaften der Kultur, zum Feuer, zur Flinte u. dgl., er notiert merkwürdige Sitten der Chinesen und anderer Völker. Der Gesichtswinkel wird weiter beim fremdartigen Objekt. Smollett vollzieht dann den grossen Fortschritt, dass er die interessanten wilden Völkerstämme in der Heimat findet (I 199), und bei Miss Edgeworth erwachsen aus dem Prinzip des bloss interessierten, nicht lobenden oder tadelnden Anschauens die ersten Kunstleistungen (II 64 ff.). Eine ganze Völkerschaft, die man bisher im Drama und gelegentlich (Smollett I 173) im Roman kurz abgetan hatte, indem man sie zum gutmütigen Bramarbas stempelte, wird eingehend untersucht. Ganz im Gegensatz zur hastigen Verallgemeinerung, wie sie in der ständischen Satire üblich war, wird jetzt eingehend differenziert: die Häuptlinge (Corny) und ihre Hintersassen, dazu der Mittelstand der Agenten werden einzeln betrachtet; die typisch nationalen Iren werden geschieden von den anglisierten (die Clonbronys) und den französierten (die Connals), die Landbewohner von der hauptstädtischen Bevölkerung. Neben den Treuen stehen die Schurken; die nationalen Eigenschaften werden in Wechselwirkung mit den individuellen, die ethnographischen neben den ethischen betrachtet. Diese Satire vergleicht nicht das neue Objekt mit einem

feststehenden allgemeinen Massstab, sondern versucht, das neue Milieu in seiner ganzen Verzweigung kennen zu lernen und von innen, aus sich heraus, zu verstehen. Auf diesem Wege geht dann Scott weiter. Er untersucht seine Schotten (II 153 ff) unter ethnographischen und — den damit aufs engste verwandten – antiquarischen Gesichtspunkten; zu den von Miss Edgeworth beachteten Merkmalen der neuen interessanten Völkerschaft fügt er noch zwei weitere, die jene unbeachtet gelassen hatte, die politischen und religiösen Eigentümlichkeiten des fremden Volkes (Wv, RRoy — OMort, HML), und vollendet somit die allseitige Auffassung und Durchdringung des neuen Objekts. An einer Kleinigkeit zeigt sich dieselbe rein sachliche Auffassung des Neuen auch bei Godwin. Bisher wurde ein neues Milieu zunächst satirisch betrachtet: das Gefängnis und Irrenhaus bei Fielding (I 142) und Smollett (I 196 ff.), die Fabrik bei Godwin (I 396), später dann ebenso die Schule und das Seeleben bei Marryat. (Ansätze für beides schon bei Smollett.) In Godwins Fleetwood dagegen wird die Universität ohne satirisch-ethische Gesichtspunkte rein als Neuigkeit in der Art einer ethnographischen Seltsamkeit dargestellt (I 395); allerdings nur ganz flüchtig und ohne dass irgend ein bestimmtes Problem dabei hervorträte; ähnlich dann (ebenso flüchtig) das Irrenhaus bei Hook (GSk cap. VI). Diese Entwicklung, die vom fernen Vorwurf zum immer näheren gegangen war, hat dann weiter schon vor Miss Edgeworth auch in nächster Nähe interessante Themen gefunden: Miss Burney entdeckt die Kleinbürger (II 10), Miss Austen etwa gleichzeitig mit Miss Edgeworth die eigentümliche Sphäre der gebildeten ländlichen Grundbesitzer (II 97 ff.). Bei der grösseren Nähe des Objektes treten allerdings auch die ethischen Gesichtspunkte wieder in den Vordergrund; beide Sphären werden behandelt als die Milieus der gutmütigen Egoisten. Aber der ethnographische Gesichtspunkt, in der Art, wie ihn Miss Edgeworth entwickelt hatte, bleibt dabei doch bestehen: das Milieu wird dargestellt in all seinen ver-

schiedenen Erscheinungsformen und Verzweigungen und — das fügt Miss Austen hinzu — in seiner zwingenden Gewalt, der selbst die stärkste Individualität nicht entgehen kann; und statt des Messens am feststehenden Massstab, das bei Miss Burney noch überwog, tritt bei Hook (II 265 ff.) ein inneres Verständnis zu Tage, das sich bemüht, liebevoll auf die kleinen Freuden und Leiden des Milieus einzugehen.

2) Die ständisch-ethnographische Richtung der Satire tritt im Roman des achtzehnten Jahrhunderts am stärksten hervor. Neben ihr ist jedoch auch bedeutsam eine zweite Form, die nicht menschliche Stände betrachtet, sondern Individuen, und diese nach ethischen Gesichtspunkten differenziert. Sie steht der Didaxis weit näher als die erste Form; die humoristischen Elemente fallen so gut wie ganz weg, an die Stelle des Humors tritt moralisierendes Pathos. Diese Form der Satire, die einzelne Menschen am Massstabe der Ethik misst, zeigte sich zuerst bei Goldsmith, später bei Mrs. Inchbald und Miss Edgeworth; aus ihr ist die soziale Satire entstanden. Wir sahen die Entwicklung bei Goldsmith und Mrs Inchbald: sie geht vor sich an einem Motiv von Richardson und Goldsmith — der Geschichte des verführten Mädchens (I 374) — und bildet einen bestimmten Charaktertypus aus, dessen Wurzeln ebenfalls bei Richardson liegen (I 360), den antisozialen Charakter, Sindall und William Norwynne. Dieser war ja bereits in den Friedensrichtern von Fielding und Smollett vorgebildet; aber das antisoziale Element des Typus, das bei jenen Nebensache war, wird hier zum entscheidenden Hauptpunkt des Charakters; dort verbanden sich mit der satirischen Auffassung humoristische Elemente, hier wird die Satire, namentlich bei Mrs. Inchbald, mit lautem Pathos durchgeführt. Allerdings tritt bei der letzteren auch ein ständisches Element wieder zu Tage — der antisoziale Charakter ist für sie kein gefährliches Individuum, sondern der Vertreter einer ganzen Bevölkerungsschicht. Aber —

mit deutlichem Unterschied gegenüber Fielding und Smollett — der Charakter ist nicht typisch für einen bestimmten Beruf. Dass die Norwynnes auch Richter sind, ist noch traditionelles Motiv, das aber keine Bedeutung mehr hat; sie sind die Vertreter der ganzen sozial höheren Bevölkerungskaste, die moralisch tiefer steht als die Armen und Niedrigen. Hier verbindet sich die von Mackenzie — und schliesslich von Goldsmith und Richardson — ererbte ethische Differenzierung der Menschen mit deutlichen Einflüssen von Rousseau her. Ihren Höhepunkt erreicht diese moralische Form der Satire mit ihrem lauten, völlig humorlosen Pathos bei Godwin (I 399).

Beide Auffassungen der Satire leben bei Dickens weiter. Die Advokaten Dodson und Fogg, der Prügelpädagoge Squeers, der Seelenhirte Stiggins, die Krankenpflegerin Mrs. Gamp sind vielleicht die Gipfelpunkte der von Fielding und Smollett ausgehenden Richtung; in Dombey and Son geht diese humoristisch-satirische Auffassung des einzelnen Berufsstandes in tragisches Pathos über. Seine grössten Leistungen hat Dickens jedoch unter dem Einfluss der moralisch-satirischen Tradition erzielt. Ihr dankt er den Anstoss zu seiner Scheidung der Menschen in soziale und antisoziale; er ist ein Schüler von Mrs. Inchbald, wenn er eindringlich den Wert der Armen und Verachteten predigt, und in seinen unsterblichen ersten Weihnachtserzählungen hat er erreicht, woran jene gescheitert war (I 376); ihm ist es gelungen, die revolutionäre Forderung von den Rechten der Enterbten mit dem milden Geist christlicher Nächstenliebe zu vereinigen.

2. Pathos, Tragik, Tragikomik.

Das Pathos und die eng damit verbundene Tragik tritt im englischen Roman verhältnismässig spät hervor. Und doch ist es latent schon lange vorhanden. Defoe erzählt, wie eine anständige Frau (Roxana) zur Dirne, ein gut erzogenes Mädchen (Moll Flanders) zur Diebin wird, jedoch ohne dass er das Pathos des Vorwurfs irgendwie

ausbeutete. Smollett berichtet ganz gelegentlich einmal von der pathetischen Rückkehr des Sohnes, die den Vater aus tiefster Not befreit und der wahnsinnigen Mutter den Verstand wiedergibt (I 200), er erzählt eine Geistererscheinung und eine Geschichte von der Leiche im Bett, wie sie schauerlicher kaum erdacht werden kann (I 201). Aber das sind momentane Seitenwirkungen, die bei einzelnen Autoren, z. B. Fielding, geflissentlich gemieden oder abgeschwächt werden (I 145). Das Pathos ist in der Schule Richardsons erwachsen, und zwar an einem einzelnen Motiv — der Geschichte von der verfolgten Unschuld. Dies Thema Richardsons wird dann im Gefolge der Clarissafigur weiter behandelt. Goldsmith setzt einen männlichen Dulder an zentrale Stelle; später wird das Motiv politisch und religiös gewendet: auch Scotts Bradwardine und Deans gehören zu den Gerechten, die da leiden müssen. Aber bei Richardson und Goldsmith ist das Pathos noch nicht frei; es soll den Leser nicht nur rühren, sondern durch Rührung ihn auch bessern und bekehren; es kommt ganz erst zum Durchbruch mit dem Sieg der rein ästhetischen Betrachtung des Lebens. Im Sensationsroman wird das Clarissathema mit besonderer Vorliebe weiter behandelt. Ein neues pathetisches Thema entsteht gleichzeitig im sozialen Roman: die Psychologie des Verbrechers. Es ist interessant zu sehen, wie dies dem ersten geradezu entgegengesetzte Thema doch aus ihm entsteht: der erste 'Verbrecher', dessen Seelenleben eingehend dargestellt wird, war ein grausam verfolgter Unschuldiger (Caleb Williams). Noch auf lange hinaus behält der Verbrecher etwas Pathetisches; er ist zwar nicht mehr absolut unschuldig, aber seine Schuld wird in jeder Weise zu mildern versucht (Lewis, Monk; Scott, Robertson-Staunton, Lord Glenallan). Wo er als ganz schwarzer Bösewicht erscheint, ist er — wahrscheinlich im Gefolge heroisch-galanter Tradition — in ferne Länder und Zeiten versetzt und hat wenigstens durch seinen Stand etwas Heroisches, so die Verbrecher von Walpole und Mrs. Radcliffe. Beide Schulen, der soziale

und der Sensationsroman, haben die Psychologie des Verbrechers erschlossen: Godwin (I 401) notiert die fürchterliche Angst, das Gefühl der Verbannung aus aller menschlichen Gemeinschaft, der Zwecklosigkeit des Daseins. Mrs. Radcliffe fügt hinzu Gewissensbisse mit Gesichts- und Gehörhalluzinationen, Angst vor der Einsamkeit, leise Hemmungen im Augenblicke des Verbrechens (I 331), Lewis bemerkt (I 331 f.) Angstzustände vor und nach der Tat, die plötzlich bis zum Ekel sich steigernde Ernüchterung nach dem Verbrechen; eingehend zergliedert er die Todesfurcht und darin ist Hook (II 277) ihm gefolgt. Das Pathos des Grässlichen und Schauerlichen taucht gleichzeitig auf; teilweise im Gefolge der Verbrecherpsychologie, teilweise entstehend aus dem neugefundenen Thema der Geisterangst. Das Geisterhafte erscheint in verschiedener Ausprägung. Gewöhnlich wird es begründet auf der populären Auffassung von Geistern, die im Dienste einer höheren Macht stehen, Untaten rächen und die Zukunft vorhersagen, seltener auf der christlich-parsistischen Auffassung vom Kampf des bösen Prinzips gegen das Gute (Lewis I 338). Der Widerspruch zwischen diesem Geisterglauben und der sinnlichen Erfahrung bleibt ungelöst bei Walpole, wird mit einem Taschenspielerkunststück plötzlich beseitigt bei Mrs. Radcliffe (I 337), bei Scott (II 148. 206) meist in feiner Modifikation dieser Technik weder deutlich ausgesprochen, noch wirklich gelöst. Für die Entfaltung des Pathos ist das neue Thema der Geistersensation nicht sonderlich ergibig: ohne viel Variation im einzelnen werden stets neue Angstzustände geschildert und wüst-schauerliche Themata behandelt, die teilweise bis zum Ekelhaften gesteigert sind (Marryat II 324), teilweise bis zu grotesken Wirkungen, die fast ins Komische herüberspielen. Ein weiteres pathetisches Thema, die Darstellung sexueller Leidenschaft, bleibt auf Lewis beschränkt (I 331 f.).

Damit wären die hauptsächlichsten Themata des Pathos bezeichnet, über die der englische Roman des achtzehnten Jahrhunderts verfügt. Es ist das Pathos der seltsamen

Gemütszustände, der Konflikte grosser Leidenschaften und dazu das Pathos der übersinnlichen Welt. Das Pathos des Gewöhnlichen, das jeder Mensch einmal durchlebt, tritt dem gegenüber ganz zurück. Nur ganz oberflächlich ist das Pathos der grossen Ereignisse behandelt, das den Einzelnen ergreift durch sein Verhältnis zu staatlichen und religiösen Faktoren. Eigentlich nur Walter Scott hat darauf geachtet. Das Pathos des Staatslebens ist bei ihm zudem auch nur in seiner am stärksten hervortretenden Form erfasst, als Pathos des Krieges, und auch hier, wie wir gesehen haben, recht oberflächlich. Etwas eingehender ist dargestellt das Pathos des religiösen Konfliktes: verbunden mit dem Thema kriegerischer Begeisterung erscheint es in Old Mortality; im Heart of Midlothian steht es allein und ist feinsinnig individualisiert zum Widerstreit zwischen dem ethischen Gebot und den stärksten Familieninstinkten des Menschen. Gelegentlich wird noch beachtet der Konflikt zwischen religiösem Vorurteil und freiem Menschentum (Ivanhoe, auch Edgw.: Harr). Aber weite Gefilde des Pathos auf staatlichem und religiösem Gebiet bleiben für den Roman noch unentdeckt: der Kampf zwischen Alten und Jungen in allen politischen, konfessionellen und ethischen Fragen, der ständige Widerstreit zwischen der Individualität des Einzelnen in allen diesen Punkten und Staat und Kirche, Berufsgenossen, Verwandten, kurz dem ganzen Milieu.

Auch das Pathos des Familienlebens ist nur zum geringsten Teile ausgebildet. Bedeutsame Themata werden im Persönlichkeitsroman angeschlagen: Konflikt zwischen Liebe und elterlichem Gebot (Clarissa, Amelia, Bride of Lammermoor usw.) – auch mit Unterliegen der Leidenschaft bei Hook (PassPr, Mxw). Ferner die Tragik der edlen, einsam sich härmenden Frau (Amelia), der alte Mann unter erbschleichenden Verwandten (Edgw. II 59), das in freudlosem Dasein allmählich verkümmernde Mädchen (Scott II 204 u.), im Frauenroman auch das Aschenbrödel in freudloser Umgebung (II 81). Aber die letzte tragische

Zuspitzung des Motivs, die allein den vollen pathetischen Gehalt zum Ausdruck bringen kann, des Menschen Untergang im Zwange seiner Umgebung, findet sich nirgends. Überraschend ist weiter das fast völlige Fehlen aller ehelichen Konflikte. Sie sind entweder ganz unbedeutend (Pfarrer Adams, Primrose und Frau) oder hinter die Szene verlegt (Inchbald: Simple Story), oder es werden zwar die äusseren Ereignisse skizziert (Belinda, Cousin William — im Mxw. und PassPr. wenigstens das Wiederauftauchen des Geliebten —), aber ohne jede tiefere Psychologie. Und sogar die Darstellung des Liebeslebens nimmt zwar einen überaus breiten Raum ein, aber in scharfem Gegensatze dazu steht die flache, immer wieder die gebräuchlichsten Motive variierende Darstellung (S. 341 ff.). Und die sonstigen Themata des Familienlebens — männliches und weibliches Seelenleben, Idealismus und niedriger Materialismus in derselben Familie, Krankheit und Entbehrungen, Widerstreit zwischen individuellem Streben des Einzelnen und der Macht der Familientradition — werden nur im Frauenroman, und auch dort nur in dem einen Aschenbrödelthema, bearbeitet. Ziemlich konventionell wird auch das Thema des Sterbebettes wiederholt: Richardson behandelt es ausführlich (Clarissa); es folgen Sterne (mit sentimentaler Verarbeitung I 277), Mackenzie (I 363), Mrs. Radcliffe (I 313. 315), Miss Edgeworth (II 69), Hook (II 277), Scott[91]); nur einmal findet Hook originellere Töne: er stellt dar den Sohn, der des Nachts vom Spieltische zur sterbenden Mutter eilt (II 279). Das Scheitern eines vielversprechenden Menschenlebens zeigen Miss Edgeworth (II 35) und Miss Austen (II 74, auch II 83). Und gar die pathetischen Themata, die sich aus den menschlichen Lebensberufen ergeben, werden — wie wir bereits (S. 421 f.) gesehen haben — geflissentlich gemieden; vom Bankerott eines Kaufmanns ist wiederholt die Rede bei Miss Edgeworth (O'Shane in Orm. und Harr.) und Scott (II 205), ähnlich bei Miss Burney (Harrel in Cec.) — ohne dass irgend jemand den Versuch gemacht hätte,

die Tragik des Themas auch nur zu behandeln, geschweige zu erschöpfen.

Das kleine Leben des bürgerlichen Haushalts spielt im Roman unserer Epoche nur eine ganz geringe Rolle. Kinderszenen bietet Fielding einmal mit etwas verlegener Entschuldigung (I 145), Miss Austen ebenfalls (II 103), jedoch nur, wenn sie damit typische Charaktere verspotten will. Stärker tritt diese gemütvolle Detailkunst hervor in der Kleinbürgersatire von Miss Burney und ihrer Nachfolger (II 10. 64. 152. 265), und schon einige Jahrzehnte früher bei Sterne. Bei ihm liegen überhaupt, wenn auch von subjektiver Sentimentalität fast verschüttet, die Wurzeln des modernen Pathos, das auch an geringfügigen Ereignissen sich zeigen kann. Er schildert die Grösse der Armen und Elenden (Maria [I 276. 279]), die kleinen Freuden und Verwicklungen der Liebe (I 259 f.), die vielen kleinen Konflikte, die auch unter den besten Hausgenossen nicht ausbleiben, die Liebe des Menschen zu seinen Tieren (die Eselgeschichte I 278 f.) und all das Pathos des gewöhnlichen Lebens, das seine Grösse behält, wenn es auch oft genug an die Komik streift oder sie erreicht. Die von ihm angeschlagenen Themata werden von Hook (II 266. 279) und Marryat (II 305) fortgeführt und dann von Dickens zu höchster tragischer und gleichzeitig auch komischer Wirkung erhoben

3. Naturgefühl.

Nur selten äussert sich im englischen Roman des achtzehnten Jahrhunderts ein stärkeres Gefühl für die Natur. An und für sich gehört es auch nicht in das epische, sondern mehr in das lyrische Gebiet. Aber der epische Künstler sucht den Hintergrund seiner Handlung möglichst plastisch darzustellen; so kann er denn auch an der unbelebten Natur nicht vorbeigehen, und wenn er das innere Leben seiner Menschen erschliessen will, muss er auch die Wirkungen berücksichtigen, die Licht und Farbe, Sonnenschein und Sturm von jeher auf die menschliche

Seele ausgeübt haben. Die Natur ist für ihn wichtig als Hintergrund und als stimmungschaffende Macht. In beiden Funktionen wird sie aber erst ziemlich spät für den Roman wirksam. Bei Smollett finden wir ein einziges Mal ausgedehnte Naturbeschreibung, und auch nur da, wo die epische Kunst in die Gattung des Reiseberichtes übergeht (I 208 ff.). Das Hauptinteresse des Autors gilt dabei deutlich nicht den ästhetischen Wirkungen selbst, sondern den nationalökonomischen, ethischen und literarischen Assoziationen, die sie im Gefolge haben, und bei Smolletts Nachfolger Scott (II 218 ff.) wird die Naturbeschreibung sogar belehrenden Zwecken dienstbar gemacht. Eigentliches Naturgefühl liess sich erst bei Mrs. Radcliffe (und Charlotte Smith I 340 ff.) belegen, und zwar sogleich in überraschend vielseitiger Ausprägung und in doppelter Funktion. Sowohl für das Idyllische wie für das gewaltig Erhabene in der Natur hat sie Verständnis — Interesse für Interieurs fehlt dagegen in dieser Epoche fast ganz (s. o. I 406 f.) Die Natur bildet ferner einerseits den eindrucksvollen Hintergrund für alles Geschehen, andrerseits auch eine gewaltige Kraft, um Stimmung zu schaffen und festzuhalten. Scott und Marryat (II 218. 324) sind auch in dieser Hinsicht ihre Schüler; mit ihnen werden die Naturbilder wieder zur festen Tradition des englischen Romans, wie sie es allem Anschein nach in der heroisch-galanten Epoche schon gewesen sind.

4. Komik und Humor.

Reicher entwickelt hat sich die Komik. Sie fehlt noch in den Anfängen unserer Epoche, bei Defoe und Richardson. Fielding ist für den Roman ihr Begründer; sie ist dann ein typisches Kennzeichen der von ihm ausgehenden Richtung, sie fehlt nur bei Godwin, greift dann aber auch auf die Richardsonsche Tradition des Frauenromans über. Im Laufe der Entwicklung ist dabei eine bedeutsame Verfeinerung nicht zu verkennen. Die Situationskomik arbeitet zuerst, bei Fielding und

Smollett, sogar noch bei Miss Burney mit recht grotesken Effekten: sie sind bei Walter Scott schon spärlich geworden und leben nur bei Marryat noch einmal wieder auf. Eigentlich typisch werden nur ihre feineren Motive: der komische Brief (I 146. 202, II 212. 273), die Übertreibung der Fama (I 146. 212), der Gegensatz zwischen Theorie und Praxis, zwischen Wort und Tat, Aussage und Kommentar, Handlung und Begleiterscheinung (Field. I 147, Smoll. I 202, Goldsm. I 235, Aust. II 103, Scott II 212 ff., Hook II 271, Marr. II 316), daneben auch die Verwechslung von Personen (Smoll. I 201, Hook II 272, Marr. II 316). Die eigentliche Stärke der englischen Komik liegt aber auf dem Gebiete des Charakterhumors, den ebenfalls Fielding im Roman zuerst gepflegt hat. Dabei sind altes Erbgut aus dem Renaissancedrama die naiv-einseitigen Menschen (der Geizhals, der stolze Adlige usw.); einen hübschen neuen Zug gewinnt Miss Austen, indem sie die stete Beharrlichkeit des Charakters auch in den absonderlichsten Situationen darstellt (II 105 f.). Auch der Gegensatz zwischen Schein und Sein (die sinnliche Alte, der fromme Heuchler) ist schon alt und wird nicht wesentlich weiter ausgebildet. Bedeutsame Bereicherungen des alten Bestandes stellen jedoch dar die auf Cervantes zurückgehenden, im Laufe der Zeit reich variierten Typen des seltsamen Helden (Field. I 149, Smoll. I 204, Goldsm. I 235, Austen II 103, Scott II 216, Marr. II 319) und des guten Egoisten (dieselben ausser Goldsm., dazu Hook II 273); und im Gefolge dieses Typus werden gern beobachtet die tausend kleinen Künste, mit denen menschlicher Egoismus sich zu verkleiden liebt (Edgw., Aust. II 104, Scott II 216, Hook II 273). Typische Eigenschaft dieses Charakterhumors ist es, dass dieselben kleinen Eigenheiten gern in formelhafter Wiederholung auftreten (Field. I 149, Smoll. I 173, Scott II 215, Hook II 274). Weniger allgemein, mehr auf die Schule Fieldings (Smollett, Scott, Marryat, Hook) und Sterne beschränkt ist die subjektive Komik. Mit komischer Verschiebung der Quantität heroisiert sie das

Kleine, parodiert sie klassische oder biblische Motive (Kampf, Stammbaum) oder äfft durch pomphafte Ausführlichkeit den Stil der Wissenschaft nach (Field. I 150, Smoll. I 204, Sterne I 269 ff.); sie behandelt das Grosse familiär (Smoll. I 204), oder mit komischer Verschiebung der Qualität werden aus falschen oder nichtssagenden Prämissen tiefsinnige oder seltsame Schlüsse gezogen, Informationen gegeben, die keinen Wert haben, oder es werden umgekehrt gewöhnliche Eigennamen zur Charakterisierung ihres Trägers benutzt, Böses wird als gut hingestellt und umgekehrt (Field. I 153, Smoll. I 205, Scott II 217 f., Hook II 276, Marr. II 320) und etwas Harmloses erhält einen pikanten Beigeschmack (Smoll. I 205). Oder schliesslich werden Vorstellungen, denen jede innere Beziehung fehlt, in engsten Zusammenhang gebracht (Field. I 155, Smoll. I 206); eine besondere Form dieser komischen Wirkung ist das Wortspiel, das Sterne (I 268), Marryat (II 276) und Hook (II 320) lieben, und Sterne weiss diese Inkongruenz des Inkongruenten zur Darstellung einer Weltanschauung auszubauen (I 269).

Tragikomik ist im englischen Roman unserer Epoche etwas relativ Seltenes. Sie wird von Fielding und Smollett immer wieder gestreift, wenn sie ihre seltsamen Helden in der Art des Don Quijote darstellen. Aber bei Adams und Bath, bei Trunnion und Lismahago wird doch immer wieder das Komische des Charakters in den Vordergrund gerückt; Szenen, in denen die Komik in Tragik übergeht, werden bei Smollett gemieden, bei Fielding sind sie vorhanden, aber der tragische Gehalt der Situation wird geflissentlich umgangen: wie tragisch die Situation, wo Adams in seiner Herzensangst den selbstgeschriebenen Äschylus, den einzigen Freund seiner Musse und die Frucht langjährigen Fleisses, ins Feuer wirft! (JA I 225). Ähnlich ein anderes Missgeschick: um seine bescheidenen Finanzen aufzubessern, will er seine Predigten in London veräussern; aber erstens hat er seine Manuskripte zu Hause gelassen und zweitens lehnt der Buchhändler alle geistliche

Ware ohne weiteres ab (JA I 104, 121); beide Male ist jedoch die Situation rein komisch behandelt. Oder umgekehrt eine Situation, die zu tragikomischer Ausdeutung geradezu auffordert — Primrose, der Gerechte, versucht im Gefängnis die Diebe und Mörder zu bekehren (cap. XXVII) — ist ganz wesentlich pathetisch gehalten; der Autor trägt einen Optimismus zur Schau — man merkt das didaktische Endziel — den die Situation kaum rechtfertigen kann. Am nächsten kommt der Tragikomik die Szene, in der Primrose — ganz im Gegensatz zu seinen christlichen Idealen — verzweifelt, und dies nachher nicht zugeben will (VW 76) — ganz ähnlich in gleicher Lage Adams (JA II 214) — aber auch hier tritt ein Element der Legierung, die Komik, deutlich in den Vordergrund. Auch Sterne streift die Tragikomik oft — man denke an Shandys Verzweiflung über den Namen Tristram (TSh 227) und den toten Esel (SJ 53 ff.); — aber er erreicht sie nicht, weil er aus dem tragikomischen Vorwurf mit Gewalt einen sentimentalen, also pathetischen, Effekt herausholen will. Wirkliche Tragikomik finde ich zuerst im Gefolge der ethnographischen Satire bei Miss Edgeworth (II 68). Die Hilflosigkeit der armen Iren, die reich geworden sind und dadurch tief unglücklich werden, und umgekehrt die Hilflosigkeit des Lords, der mit einem Male keinen Bedienten mehr hat, die Ergebenheit, mit der Sir Condy vom Herrenhause in die Pächterkathe übersiedelt, das alles ist wirkliche Tragikomik. Ähnliche Effekte hat dann Scott (II 205 f.) dem gleichen Thema abgelauscht — wohl am grossartigsten in der Szene, wo der brave Hochländer aus dem Gefängnis freigelassen werden möchte, um einige Clansgenossen zu holen, die den Häuptling in den Tod begleiten wollen. Hook (II 279 f.) und namentlich Marryat (II 322 ff.) suchen es ihm dann gleichzutun, meistens jedoch mit einer wüsten Übertreibung, die an Stelle einer inneren Verbindung von Tragik und Komik nur einen unüberbrückten Kontrast widersprechender Vorstellungen setzt.

Wir haben das Komische bisher nur betrachtet mit

seinen äusseren Erscheinungsformen, die im Roman des achtzehnten Jahrhunderts typisch geworden sind, und die eigentliche Aufgabe einer Romantechnik ist damit auch erschöpft. Aber ein kurzes Wort darf doch vielleicht noch hinzugefügt werden über die Persönlichkeiten, die hinter diesen komischen Effekten stehen, über den Humor, dessen vornehmste Erscheinungsform die Komik ist. Zunächst lässt sich feststellen, dass das Komische und mit ihm der Humor um so häufiger und stärker auftritt, je weniger die Didaxis eine Rolle spielt. Es fehlt ganz bei dem Vater der Didaxis, Richardson, dann im sozialen Roman bei Mackenzie, Mrs. Inchbald — bei Miss Edgeworth steht seine Intensität im umgekehrten Verhältnis zum Gehalt an Didaxis; der Humor ist reich vertreten im Castle Rackrent, tritt gar nicht hervor in Helen. Mit einer Auffassung der Dinge, die stets an erhabene sittliche Massstäbe denkt, ist eine humoristische Erfassung der Welt nicht zu vereinen. Ebenso fehlt alle Komik auf den Höhen des Pathos bei Godwin und im Sensationsroman. Sonst aber beherrscht sie den ganzen englischen Roman, allerdings in verschiedenartiger Ausprägung. Fielding freut sich am Seltsamen, an der komischen Situation, an allem, was der Erwartung aufs schärfste widerspricht. Er liebt es, die üblichen Werte umzuwerten, mit Quantität und Qualität der herkömmlichen Urteile zu spielen. Diese Neigung zeigt sich aber nicht nur auf dem Gebiete der subjektiven Komik, sie macht ihn auch zum grossen Charakterhumoristen. Sie lässt ihn die innerliche Grösse eines Helden im grotesken Gewande entdecken. Sie weicht zwar mit einer gewissen Ängstlichkeit aus vor den letzten Konsequenzen — Fielding scheut vor allem Pathos zurück; aber wenigstens in einer Szene erreicht er doch jene pathetische Abart des Humors, die kaum noch etwas Komisches hat und die sonst im englischen Roman der Epoche ganz fehlt: Pfarrer Adams hat sich verirrt, ist hungrig, müde und durchnässt; da setzt er sich am Wege hin, liest in seinem Äschylus und vergisst dabei alle Nöte

und Entbehrungen dieser Welt (JA I 127). Es dauert Generationen, bis ein anderer englischer Dichter denselben pathetischen Humor wiederfindet — erst Mark Tapley, der in den Sümpfen von Eden nun erst recht seiner fröhlichen Losung treubleibt, ist Pfarrer Adams' Nachfolger geworden, und manch andere Gestalten von Dickens mit ihm. Von Fieldings Nachfolgern steht ihm am nächsten Scott. Bei ihm tritt jedoch entscheidend hervor die Abwendung vom bloss Grotesken, die Vorliebe für alles Charaktermalende in der Situationskomik und in anderen Formen des Humors, eine Freude am Gemütvollen und Innerlichen, die auch ihn zum Vorläufer von Dickens macht. Smollett ist der Humorist des grobgrotesken Widerspruchs: bei seinen Don Quijote-Gestalten betont er weit mehr das komische als das pathetische Element; sein subjektiver Humor arbeitet mit besonderer Vorliebe mit der engen Verbindung möglichst inkongruenter Elemente, und in dieser Neigung zum Grotesken steht ihm auch Miss Burney nahe, wenn auch der Unterschied zwischen dem Mann und dem Weib, zwischen dem grobkörnigen Schotten und der feinen Hofdame nicht zu verkennen ist. Eine ganz andere Art des Humors findet sich dann bei Sterne: zwar hat auch er eine Vorliebe für alles Seltsame und Ungewöhnliche; aber hauptsächlich für das Ungewöhnliche, das gleichzeitig das Nächstliegende, nur bisher noch nicht Beachtete ist; mit dieser Entdeckerfreude am Trivialen vereinigt sich aber in wenig anziehender Weise die Freude an der eigenen Individualität, die imstande gewesen ist, solch erstaunliche Umwertung zu vollziehen. Hierin besteht geradezu das entscheidende Kennzeichen seines Humors: er ist nur zum geringeren Grade Lebensauffassung, zum ausschlaggebenden Teile ein Spiel individuellen Witzes. Das eine Element von Sternes humoristischer Persönlichkeit, die liebevolle Aufmerksamkeit für alles Kleine, kehrt dann wieder bei Miss Edgeworth und Miss Austen. Bei der ersteren kann sich dieser feine Humor nur mühsam behaupten gegenüber einer von Jahr zu Jahr stärker werdenden

moralisierenden Lebensauffassung; bei Miss Austen entfaltet er sich reich in einer stillen Freude an den vielen Seltsamkeiten und Verkehrtheiten des Lebens, die aber nirgends zur lauten Satire wird, weil die feinere Kenntnis der anderen bei Jane Austen gleichzeitig zu bescheidener Selbsterkenntnis führt. Hook und Marryat schliesslich zeigen eine eigenartige Mischung von Smolletts und Sternes Art. Ihre eigentliche Anlage stellt sie auf die Seite Smolletts: gleich jenem ist der groteske Widerspruch das Lieblingselement ihrer Komik. Aber — und das ist sicherlich das Ergebnis einer äusserlichen Einfühlung in fremde humoristische Art — daneben zeigen sie eine seltsame Vorliebe für Sternes Kleinhumor, für die wunderlich bizarre Art der Ausdeutung des Alltäglichen. Was bei ihnen nur ein äusserliches Nebeneinander ist, das erscheint dann wieder bei Dickens als das Ergebnis einer seltsamen Doppelheit der Natur, die für das Feinste empfänglich ist und doch an dem Plattesten sich freuen kann, als Ausdruck einer Vielseitigkeit des Empfindungsvermögens, die für englisches Wesen charakteristisch ist. In ihr liegt die geheime Kraft beschlossen, die den Engländer niemals zum dekadenten Ästheten werden und ihn niemals ganz im Materialismus des Gelderwerbens untergehen lässt.

VI. Die Entwicklung des Romans in der Ära der vier George.

Die hundert Jahre Geschichte des Romans, die wir in Vorstehendem betrachtet haben, sind die Zeit einer geradezu erstaunlich raschen und gehaltvollen Entwicklung. Als Defoe seinen Robinson schreibt (1719), da ist der Roman teilweise, — in seiner fossilen heroisch-galanten Form — ein blutloses Kunstprodukt, dem jede Fühlung mit dem nationalen Leben und der Wirklichkeit fehlt, teilweise ein niedrig stehendes Machwerk, das nur dem Sensationsbedürfnis des gewöhnlichen Publikums dient. Eine Generation weiter, bei Fielding und Richardson (1740, 1748), hat der Roman Menschen schildern gelernt. Richardsons

Romane erobern sich das gesamte englische, ja europäische Publikum, gleichzeitig kleiden sich bei Goldsmith Stimmungen und Wünsche seiner Seele in die Form des Romans (1766) — der Roman ist, wie schon längst die Lyrik und auch das Drama, das Ausdrucksmittel für persönliches Innenleben eines Künstlers geworden. Wieder ein Menschenalter weiter (1796) finden die sozialen Konflikte der Zeit machtvollen Widerhall in einem Roman, Mrs. Inchbalds Nature and Art, und damit ist das Prosaepos zur nationalen Kunstform geworden. In der nächsten Generation, bei Scott, wird der englische Roman zum Besitz der ganzen gebildeten Welt, und dem gesamten europäischen Kulturkreis hilft er von der alten, nur auf absolute Werte gerichteten Kultur des achtzehnten Jahrhunderts zur vielseitigeren Relativität des neunzehnten durchzudringen (s. o. II 227). Das ist eine Entwicklung, so schnell und bedeutsam, dass nur das schnelle Wachstum des Dramas, das in hundert Jahren von absterbender Moralitäten- und Mysterientechnik und harmlosen Zwischenspielen zur universalen Kunst Shakespeares aufstieg, eine Parallele bietet.

Dass dies geschehen konnte, dürfte mehrere Gründe haben:

1) Die allgemeinen Zeitverhältnisse drängten Drama und Lyrik in den Hintergrund. Im achtzehnten Jahrhundert wird der Geschmack des Bürgertums massgebend, und das ist — mochte es sich zur anglikanischen Kirche halten oder zu irgend einer der Sekten — wesentlich puritanisch gesinnt. Und wenn auch die Ereignisse seit 1660 die Schroffheit der puritanischen Lebensanschauung wesentlich gemildert hatten, das Drama litt doch weiter unter der dogmatischen Einseitigkeit der Rundköpfe, und die ganze Entwicklung seit der Shakespearezeit, die immer mehr einer ausländischen volksfremden Kunst Raum gegeben hatte, war nicht dazu angetan, diese Vorurteile zu entkräften. Ein grosser, volkstümlicher Dramatiker wie Shakespeare hätte die beschränkten puritanischen Anschauungen vielleicht besiegen können, aber was an Talenten

vorhanden war wie Wycherley, Farquhar und Congreve, vertrat ausgesprochene Renaissanceprinzipien, die mit den Reformationsidealen der Masse in schroffstem Widerspruch standen. So muss denn die Bühne im achtzehnten Jahrhundert verfallen.

Auch der Lyrik sind die Zeitumstände nicht eben günstig. Auch sie ist — wenn auch längst nicht in demselben Grade wie das Drama — beherrscht von renaissance- und kavaliermässigen Idealen, zu denen dem Volke die innere Beziehung fehlt. Und der kalvinische Geist, der ja auch im englischen Puritanertum und damit im grössten Teile des englischen Bürgertums überhaupt zur Herrschaft gekommen war, ist denkbar unlyrisch. Er ist nicht nur verstandesmässig gerichtet, wie der Protestantismus überhaupt, sondern geradezu der geschworene Feind von allem, was auch nur entfernt an katholische Mystik erinnert; hat er doch auch aus der lutherischen Abendmahlslehre die letzten Reste des Wunderbaren entfernt. Er appelliert an den Verstand und an den — teilweise recht materiell gerichteten — Willen. Auch in anderen kalvinischen Ländern ist das Aufblühen des materiellen Wohlstandes, die Ansammlung grosser Vermögen mit dem Kalvinismus gleichzeitig erfolgt, und auf britannischem Boden ist der Geschäftssinn von Alters her in Schottland am ausgeprägtesten, in dem Lande, wo kalvinistische Geistesrichtung am unbedingtesten herrscht. Es wird somit doch wohl kein Zufall sein, wenn im achtzehnten Jahrhundert in England das materielle, spiessbürgerliche *common-sense*-Philistertum in demselben Masse hervortritt als unter dem Einflusse puritanischer Ideen Ehrbarkeit und Korrektheit im Mittelstande herrschend werden und das *Merry old England* sich in die obersten und die untersten Kreise zurückzieht. Unter der Herrschaft von Verstand und Geschäftssinn ist aber für Lyrik kein Platz.

So bleibt eben übrig das Epos im allgemeinen, und speziell d i e Form desselben, die nicht durch die Künstlichkeit versmässiger Einkleidung und die damit zusammen-

hängende heroische Stimmung des Ganzen dem Philister Anstoss gab, der Roman. Es muss doch wohl zunächst die allgemeine kulturelle Zeitlage gewesen sein, die es erklärt, dass die bedeutendsten literarischen Talente sich mit solcher Vorliebe dem Prosaepos zuwenden. Auch die starke didaktische Richtung von Defoe und Richardson wird in diesem Zusammenhange verständlich. Wollte in diesem nur aufs Konkrete gerichteten Zeitalter die Kunst ihre Existenzberechtigung nachweisen, so musste sie sich zu ihrem Vorteil unterscheiden von dem unsittlichen Drama und der bestenfalls völlig überflüssigen weltlichen Lyrik, und dieser Beweis wurde am besten erbracht durch einen starken moralischen Gehalt. So allein konnte die Kunst sich rechtfertigen einmal vor dem Misstrauen des Publikums, dann aber auch vor dem ehrlichen Streben eines Autors wie Richardson selbst.

2) Neben den allgemeinen Zeitbedingungen, die dem Roman, und nur ihm allein günstig waren, ist dann natürlich besonders in den Vordergrund zu stellen das Schaffen bedeutender Talente wie Fielding, Richardson, Mrs. Inchbald, Miss Austen, Walter Scott. Es sind besonders die beiden ersten, die der ganzen weiteren Entwicklung die Richtung gegeben haben, indem sie einen Roman schufen, der ein Kunstwerk war. Der Grundplan, die Charaktere, die Handlungsführung, der Vortrag, die Auffassung, die sie begründet haben, werden für die ganze Weiterentwicklung typisch. Das ganze Jahrhundert sieht bis zu einem gewissen Grade mit Richardsons und Fieldings Augen die Erscheinungen des Lebens, es wählt als wichtig im wesentlichen dasselbe aus, was jene interessiert hatte, gruppiert es wesentlich in gleicher Weise, und was es an persönlicher Auffassung den Dingen hinzuzusetzen hat, das ist in weitem Umfange ebenfalls Erbschaft jener grossen Meister. Mackenzie und Mrs. Inchbald benutzen dann Form und Inhalt der Überlieferung zu neuen sozialen Wirkungen, Miss Burney, Miss Austen und Miss Edgeworth entdecken eine Fülle von neuen Erscheinungen, Scott

erweckt an der Hand des Überlieferten die längst begrabene Vergangenheit zu neuem Leben. Etwas abseits — und doch in deutlicher Beziehung zu den grossen Vorbildern — stehen der Vertreter des unbeschränkten Subjektivismus, Sterne, und der Sensationsroman, der allerdings zum Teil auch aus der heroisch-galanten Gattung herauswächst. Hook und Marryat vereinigen dann die verschiedenartigen Strömungen der Tradition als Vorläufer eines Grösseren, Dickens.

3) Aber nicht nur die grossen Einzelpersönlichkeiten haben für die Entwicklung Wert, sondern auch die kleinen. Wir haben gesehen, wie der Fortschritt sich hauptsächlich so vollzieht, dass grosse Individualleistungen zu Typen werden und diese dann der Entwicklung die Richtung geben, dass aber der Typus neben seiner Beharrungstendenz auch das Bestreben zeigt, sich in Kleinigkeiten fortwährend zu ändern, dass auch kleine Nebenmomente des Grundplans, der Charakterzeichnung, satirischer und humoristischer Auffassung oft später wichtig werden, indem sie zu Hauptmomenten vorrücken. Dass alles, was einmal gewesen ist, nun auch weiter wirkt und später noch zu ungeahnten Wirkungen belebt werden kann, dafür sorgen die Kleinen — ohne sie wäre die Arbeit der Grossen vergeblich. Aber sie schieben auch selbst die Entwicklung hier und da ein Stück weiter, und gelegentlich gelingt auch einem Autor zweiten oder dritten Ranges — Walpole und Godwin sind gute Beispiele — ein Fortschritt, der für die Zukunft grösste Bedeutung hat.

Die grossen Typen, die am Ende des Zeitalters der vier George bestehen, haben sich vielfach weiterentwickelt, sind aber auch in unseren Tagen noch deutlich zu erkennen. Der alte Abenteuerroman hat sich erhalten bei Stevenson, Haggard, Pemberton, Conan Doyle, um nur einige zu nennen. Der historische Roman, der aus ihm entstanden war, ist weiter gepflegt worden von Bulwer

und Thackeray; Disraeli und Kingsley haben den Roman der politischen Probleme aus ihm gemacht. Richardsons Persönlichkeitsroman wird tiefer und feiner bei den Schwestern Bronte und George Eliot und schreitet dabei immer deutlicher zum Milieuroman vor. Aber der wichtigste Fortschritt ist doch die immer wachsende Kreuzung und Vermischung der alten Typen, die das Starre und Einseitige mildert, das jede literarische Form an sich hat, und in immer steigendem Masse der Form die Möglichkeit gibt, die ganze Fülle der äusseren Objekte sowohl wie der Stimmungen und Tendenzen des gestaltenden Autors in sich aufzunehmen. Der wesentlichste Fortschritt, der auf diesem Gebiete erzielt worden ist, besteht darin, dass Abenteuer- und Persönlichkeitsroman zu einem neuen Typus zusammenfliessen. Die neue Form besitzt eine spannende Handlung und interessante Charaktere, dazu meistens ein Element, das sowohl bei Scott wie bei Miss Austen vorhanden war, ein stark ausgeprägtes Milieu. Der Typus des sittenschildernden Romans, den Brandl im neunzehnten Jahrhundert dem rein fabulistischen (Abenteuer-) Roman entgegenstellt, ist im wesentlichen der Mischtypus aus beiden Elementen des achtzehnten Jahrhunderts. Ihn vorbereitet hat Scott, weiter daran gearbeitet haben Hook und Marryat, Bulwer müht sich an dem Problem ab, ohne wesentlich mehr zustande zu bringen als eine ziemlich gradlinige Fortsetzung der alten Typen. Fertig ist die neue Form erst bei Dickens. Auch er lehnt bald mehr nach der Seite von Defoe und Fielding (im Oliver Twist) und Scott (Barnaby Rudge) oder nach dem Richardsonschen Typus (Old Curiosity Shop) — aber im wesentlichen ist doch bei ihm vollzogen die grosse Synthese von Handlungsfreude und Charakterzeichnung, von Didaxis und Satire, von Pathos und Komik, die dem englischen Roman bis auf den heutigen Tag sein charakteristisches Gepräge gibt.

Anmerkungen.

Band I.

[1]) I 5. Einen glücklichen Anfang hat K. Gaebel (Marburger Studien Bd. II) gemacht. Dagegen gibt J. Gärdes, Walter Scott als Charakterzeichner in The Heart of Midlothian 1904, wenig mehr als wortreiche Charakteristik einzelner Figuren.

[2]) I 57. Vgl. Gassmeyers Diss., der in allem, was er über Richardsons Verhältnis zu Marivaux sagt, absolut recht hat. Seine Vermutungen über anderweitige Quellen Richardsons sind allerdings ohne Bedeutung.

[3]) I 58. Das ganze grosse Material wird von v. Waldberg verarbeitet, dessen bisherige Darstellung allerdings die für Richardson zunächst in Frage kommende Periode noch nicht umfasst. Genauere Beziehungen zwischen Richardson und den Franzosen lassen sich daher in dem jetzigen Stadium unserer Erkenntnis noch nicht feststellen. Wahrscheinlich sind sie jedoch indirekter Art; denn es muss nach Gassmeyer S. 83 f. im höchsten Grade zweifelhaft erscheinen, ob R. französische Literatur anders als durch Übersetzungen oder mündliche Vermittlung verstehen konnte. Aber schon von den französischen Romanen, die v. Waldberg bearbeitet hat, ist eine beträchtliche Zahl zu Richardsons Zeit in englischer Übersetzung vorhanden gewesen; im Britischen Museum befinden sich Übertragungen der Werke von Mme de Lafayette (Princesse de Clèves übs. 1688 u. ö., Zayde übs. 1678 u. ö.); Brémond (z. B. L'heureux esclave übs. 1677 u. ö.); Catherine Bernard (z. B. Le Comte d'Amboise übs. 1689); M. C. Lamothe, Gräfin d'Aulnoy (z. B. Histoire de Hypolite, Comte de Duglas übs. 1708).

[4]) I 92. Vielleicht liegt auch hier eine Einwirkung des Lustspiels vor, das ja um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts wieder in moralische Bahnen einlenkte. In Cibbers Love's Last Shift und Careless Husband werden die verlotterten Ehemänner am Schluss reumütig ihren Gattinnen wieder zugeführt; in Farquhars Constant Couple beugt sich der Lebemann Harry Wildair zuletzt vor der Macht der weiblichen Tugend, die er vergebens

zu verführen versucht hat, und ähnlich geht es dem Helden (Worthy) in Vanbrughs Relapse, das als Fortsetzung zu Cibbers Love's Last Shift gelten sollte.

5) I 100. Vgl. I 96, Anm. k.

6) I 109. Westerns Jagdabenteuer TJ Buch XII cap. II. — Zu den von Becker untersuchten Charakteren Fieldings, die unter dem Einfluss von Cervantes entstanden sind, gehören also noch Squire Western (hier S. 107), Mrs. Honour (S. 105), Slipslop und Mrs. Western (S. 106), Black George (S. 149). Tom Jones rechne ich ebenso wie Becker hierher, aber aus anderen Gründen (S. 99). Von Charakteren Smolletts ist Winifred Jenkins (S. 176) nachzutragen.

7) I 109. TJ Buch V cap. V. 8) I 116. JA I 222. 9) I 117. JA I 24 f. 10) I 122. Am. Buch VI cap. IV. 11) I 122. TJ Buch V cap. VII f. 11a) I 124. TJ Buch VII cap. X.

12) I 127. Darüber vgl. A. Sander, Das Moment der letzten Spannung in der englischen Tragödie bis Shakespeare. Berliner Diss. 1902.

13) I 127. Fieldings eigene Stücke bieten allerdings nicht genügendes Material, um einen positiven Beweis zu führen.

14) I 128. Am I 89 f. 15) I 136. Am II 216. 16) I 139. JA Buch III cap. I.

17) I 142. Gewisse Punkte von Fieldings Gefängnissatire finden sich bereits in Gay's Beggar's Opera: die Lustigkeit der Gefangenen, die ein grosses Fest feiern, weil ihr Prozess zur nächsten Session verschoben ist, ferner die Rolle, die das Geld im Gefängnis spielt: Lockit, der Wärter, verlangt von dem neu ankommenden Macheath sofort *'garnish'*, und die Schwere der Ketten steht im umgekehrten Verhältnis zur Zahlungsfähigkeit des Kunden (Gay, Plays, ed. 1760, S. 100). Ganz an Fielding erinnert der Standpunkt des Häschers Peachum, der einerseits mit den Spitzbuben verbündet ist, sie andererseits der Gerechtigkeit ausliefert, wenn ihm das vorteilhafter erscheint. Er will Macheath verhaften lassen; seine Tochter schreit entsetzt auf: das wäre ein Mord; aber der Vater antwortet kühl: *What hath murder to do in the affair? . . . Why, Polly, the captain knows, that as 'tis his employment to rob, so 'tis ours to take robbers; every man in his business* (ebd. 85 f.). *So that there is no malice in the case.* Das ist genau der Standpunkt Bondums. Von den Gefängnisszenen hofft der Autor übrigens viel Erfolg: *the ladies always reckon [them] charmingly pathetic* (Introduction). Die Gefängnissatire war übrigens schon im 17. Jahrh. in den Character-books sowohl wie in gewissen Diebesgeschichten ausgebildet, vgl. Chandler 79, 111 ff. Auch Defoe deutet bereits an, dass Newgate eine gefährliche Diebesschule ist (MFl 45).

[18]) I 145. TJ Buch X cap. VI (III 59). [19]) I 146. Am. Buch IX cap. VI (III 38). [20]) I 148. Mrs. Honour TJ Buch XV cap. VII (IV 83), Partridge cap. XII (IV 116) u. ö. [21]) I 149. Vgl. Anm. 6.

[22]) I 161. Postkutschenabenteuer mit folgender Liebesverwicklung auch RR cap. XI; PP cap. LII f.; auch bei Peregrines Abenteuer mit Mrs. Hornbeck spielt zuerst die Kutsche eine Rolle PP cap. XXXVI Anfang.

[23]) I 161. Tom Jones rettet Sophia das Leben Buch IV cap. XIII; bei Lesage lässt Cléophas durch Asmodée Séraphine aus der Feuersbrunst retten Diable boit. cap. XI.

[24]) I 164. Auch das Verhältnis von Humphry Clinker zu seinem Schützer Bramble gehört hierher, nur kann man HC. kaum als Helden des Romans hinstellen.

[25]) I 164. Das hat bereits Wershoven, Smollett et Lesage (Programm der Oberrealschule zu Brieg 1883) erkannt, dessen Behauptungen aber im einzelnen weit über das Ziel hinausschiessen.

[25a]) I 167. Der Tom Jonestypus liegt ferner vor in dem gütigen, rechtlichen, aber dem weiblichen Geschlecht allzu sehr ergebenen Anwalt Clarke (LGr 2). Man beachte den Unterschied gegenüber der typischen Charakterisierung des Anwalts (I 193).

[26]) I 170. HCl II 6. [27]) I 170. HCl I 97.

[28]) I 173. Vgl. Becker 171. Ein anderes Moment, das Schicksal des würdigen Kriegsmannes, der trotz all seiner Verdienste und seiner zernarbten Gestalt sich elend durchhungern muss, hat Smollett offenbar Lesage entlehnt: der würdige Kriegsmann Chinchilla (GBlas VII cap. XII) — ein literarischer Abkömmling des Don Quijote — ist ganz Lismahago in seiner Gestalt, seinem würdevollen Auftreten und der Tragikomik seines Schicksals: er erlangt seine Pension schliesslich, indem er trotz alles Adelsstolzes sich für den Verwandten einer einflussreichen Kurtisane ausgiebt.

[29]) I 178 und [30]) I 179. Bei Bowling, Lismahago und Morgan übertreibt Becker (S. 159 ff., 171 ff., 179) ein wenig den Einfluss von Don Quijote und Sancho. Sicher ist die Menschenauffassung Smolletts hier wie anderwärts ganz die des Cervantes; aber die einzelnen Züge seiner Gestalten deuten auf andere unmittelbare Vorbilder. Das dürften sein bei Bowling der bereits bestehende Typus des Seemanns im Drama, der mit dem ein Jahr nach Roderick Random erscheinenden Tom Jones auffallende Ähnlichkeit hat; bei Lismahago auch Lesages Chinchilla (Anm. 28); bei Sancho die dramatische Tradition des Wallisers (vgl. Owen Glendower, Fluellen).

[31]) I 181. Defoe, Jack Anfang. [32]) I 182. RR cap. XIX Anfang. [33]) I 187. TJ Buch XII cap. IV. [34]) I 188. TJ Buch X cap. III ff.

[35]) I 189. TJ IV 346. [36]) I 193. CF 213; im Gegensatz dazu vgl. den edlen Anwalt Clark Anm. 25a. [37]) I 194. LGr cap. XI. XII. [38]) I 196. Eine ähnliche Szene Gil Blas VII cap. XIV. [39]) I 200. PP cap. LXXIII. [40]) I 202. Bramble II 6, Bullford II 146, Win. Jenkins I 46. 90. 205, II 96. [41]) I 220. Vgl. Neuendorff, besonders S. 1 f. und 100 ff.

[42]) I 225. Beide Charaktere sind ziemlich schwach ausgefallen. Schon Neuendorff (S. 57) weist darauf hin, dass Sophias Putzsucht absolut nicht zu dem Bilde passt, das Goldsmith zu Anfang von ihrem Charakter entwirft. G. strebte danach, beider Gestalten möglichst zu vermenschlichen, dabei ist er dann aber weiter gegangen, als die ihm vorschwebende Idee es gestattete. Offenbar aber irrt Neuendorff, wenn er in Miss Byron das Vorbild zur Sophia, in Clarissa das der Olivia sieht. Das ist richtig nur in Bezug auf ihre Schicksale, nicht ihre Charaktere. Und das Mädchenpaar Clarissa und Chloe aus dem Tatler mag — auch das ist mir sehr zweifelhaft — für die äussere Erscheinung beider Schwestern (VW 4) das Vorbild abgegeben haben, über ihr Wesen aber sagt jener Essay nichts irgendwie Greifbares. Und die Ähnlichkeiten mit Adams' Tochter sind doch viel zu geringfügig, um für Abhängigkeitsfragen in Betracht zu kommen; davon abgesehen, halte ich es überhaupt für methodisch falsch, derartige kleine und nur oberflächlich charakterisierte Nebenpersonen für Ausgangspunkte einer literarischen Entwicklung anzusehen.

[43]) I 223. Schon bemerkt von Neuendorff S. 21.

[44]) I 244. Ich verstehe nicht recht, wie Ferriar (Illustrations of Sterne, 2 vols, London 1812, S. 59) dazu kommt, in den Serées des Guillaume Bouchet (1584 u. ö.; ed. Roybet, Paris 1873; 6 Bde.) ein Vorbild für die Einkleidung des Tristram Shandy zu finden. Die Serées sind eine Geschichtensammlung in der Art des Decamerone, nur dass die Erzählungen sehr viel kürzer sind und weit öfter zu kritischen Bemerkungen der Hörer Anlass geben. Diese kleinen Diskussionen lassen aber nicht eine einzige Figur irgendwie plastisch heraustreten; einige Male nimmt ein Arzt das Wort, der aber ganz ohne schärfere Züge bleibt, also nichts mit Dr. Slop zu tun hat; meistens werden die Redenden überhaupt nur als *un de la serée* eingeführt, ein Zeichen, wie wenig Bouchet an der Ausgestaltung des Rahmens liegt.

[45]) I 288, 289. Vgl. S. 333 ff.

[46]) I 296. Der Amadis de Grecia z. B. ist angeblich aus dem Griechischen ins Lateinische und dann erst ins Spanische übersetzt worden (Dunl. 153), mit ähnlicher Fiktion arbeitet der Primaleon (163) und der Sethos des Abbé Terrasson (Dunl. 345), und für eine einzelne Episode auch die Clélie (Scudéry; Kört. 431).

47) I 296. Ähnliche Namen in den Amadisromanen, z. B. Ritter mit dem flammenden Schwerte Dunl. 154. Die unbekannten Ritter, deren nahes Verhältnis zu einer Heldin (Verwandter oder Geliebter) erst spät erkannt wird, sind für den französischen Roman des 17. Jahrh. typisch.

48) I 296. Seeräuber — vgl. allerdings I 295 u. —: im Agesilaus von Colchos (Dunl. 157); bei Gomberville (Kört. 234), Calprenède (ebd. 294, 301), Scudéry (ebd. 412, 446) u. ö.

49) I 296. Vgl. das Orakel zu Beginn der Arcadia (ed. Baker 16, 629), ebs. Mlle de Scudérys Artamène und Almahide, Gombervilles Polexandre (Dunl. S. 373, 381, 384), das Horoskop in der Almahide (Kört. 445).

50) und 51) I 296. Vgl. Euarchus, Musidorus und Pyrocles in der Arcadia (624), die Amadisromane (Dunl. 151), die Palmerinromane (Dunl. 162). Wiedererkennung zwischen Vater und Sohn kurz vor der Hinrichtung des letzteren in der Astrée (Kört. 99), eine im letzten Moment verhinderte Hinrichtung hat auch Gomberville (Kört. 236).

52) I 296. Muttermal: allgemein in den Amadis- und Palmerinromanen (Dunl. 151, 153, 162).

53) I 296. Musidorus, der Angreifer, erkennt im Verteidiger Daiphantus seinen Freund Pyrocles (Arcadia 31), Amadis von Grecia im Gegner seinen Vater Lisuarte (Dunl. 155).

54) I 296. So Basilius (Arcadia), Vater und Sohn (Montemayors Diana Dunl. 354), Céladon (Astrée, Dunl. 359 f.), Statira und Parisatis (Calprenède, Cassandre Dunl. 379), Artaxerxes (ebd.). Zahlreiche Beispiele bei Körting.

55) I 296. Vgl. etwa den Sultan Soliman in Mlle de Scudérys Ibrahim (Dunl. 381), den Typhon Gombervilles (Kört. 233) und den Briomer des Faramond von Calprenède (Kört. 359 f.), der nach vielen Schandtaten durch Selbstmord endet.

56) I 296. Vgl. auch Gräfin Mazzini—Verezzi-Julia (SicR). Dazu in der Arcadia das Verhältnis Gynecia—Pyrocles—Philoclea, in Calprenèdes Faramond Locrine (Königin)—Constantin—Octavie (Kört. 349).

57) I 296. Vgl. Arcadia 628; allerdings auch Clarissa.

58) I 301. s. Anm. 64. 59) I 308. s. I 325 f. 60) I 316. s. I 326. 61) I 317. s. I 325 f.

62) I 325. Ich finde diese Art der stimmungsvollen Vorbereitung zuerst in Moores Zeluco (1786), wo sie mit Kapitelüberschriften in alter Art abwechselt. Schliesslich dürfte sie auf den Tatler und den Spectator zurückgehen.

63) I 325. Vgl. I 340.

64) I 340. Zwei Einzelheiten des Monk mögen aus Goethes

Faust stammen; Lewis war 1792/3 in Weimar und beginnt 1794 aus dem Deutschen zu übersetzen; von seiner Bekanntschaft mit Faust (das 'Fragment' erschien 1790) legt Byron Zeugnis ab (ed. Prothero IV 174): der Höllengeist zeigt Ambrosio-Faust die Geliebte im Zauberspiegel (Lewis II 112). Dem edlen Mädchen Antonia-Gretchen steht zur Seite eine gutmütige, heiratslustige Alte Leonella-Martha. Der Charakter ist allerdings im englischen Roman nicht neu; wohl aber in der Rolle als Duenna. Und äussererer Einfluss ist hier um so glaublicher, als Leonella für die Ökonomie des Romans überflüssig ist. Sie hat nur den Zweck, die Heldin zur Kirche zu begleiten und verschwindet dann. Dass der Held Lorenzo die Geliebte in der Kirche zum ersten Male sieht (Faust vor der Kirche) ist eine weitere Ähnlichkeit. Für all diese Momente findet sich in der Hauptquelle (Guardian Nr. 148) keine Andeutung. Angemerkt seien noch kleine Übereinstimmungen mit Marlowes Faust, die allerdings in dieser Isolierung nichts Wesentliches bedeuten: Faust will die Reue bis zum letzten Moment hinausschieben (ed. Breymann A 1180); Ambrosio glaubt immer noch Zeit zur Umkehr zu haben (II 109. 115). Als Faust einen Augenblick bereut und sich an Gott wendet, erscheint drohend und mahnend Lucifer (A 707 ff.); als Ambrosio dasselbe tut, schleudert ihn Lucifer in den Abgrund (III 197). Mephistopheles erscheint als Mönch (A 265), ebenso Matilda-Rosario; freilich war durch das Klostermilieu diese Art der Einführung ohne weiteres nahe gelegt. [An Leonella-Martha hat, wie ich eben sehe, schon O. Ritter (Archiv CXI 117 Anmerkung) gedacht. Die Übereinstimmungen zwischen der Paktszene und der des Marloweschen Faust halte ich für zu wenig konkret, um sie mit in die Rechnung einzustellen.]

[65]) I 377. Benutzt sind: Caleb Williams (1794), St. Leon (1799), Fleetwood (1805), Mandeville (1817). Die recht unbedeutenden Nachzügler Cloudesley (1830) und Deloraine (1833) kenne ich nur aus der Leipziger Dissertation von Joh. Meyer: William Godwins Romane 1906.

Band II.

[66]) II 5. Von ihren drei Romanen konnte ich den dritten, Camilla, leider nicht einsehen.

[67]) II 24. Über Thomas Day und Belinda vgl. Memoirs of Miss Edgeworth II 349, I 338 ff.

[68]) II 45. Gemeint ist Mrs. Howard, die freundliche — aber sonst kaum charakterisierte — Schützerin Evelinas.

[69]) II 114. Die Darstellung von Scotts Technik beruht in erster Linie auf genauer Durcharbeitung der folgenden Romane: Waver-

ley, Guy Mannering, Antiquary, Rob Roy, Heart of Midlothian, Ivanhoe, Kenilworth, Pirate, Nigel, Quentin Durward. In zweiter Linie sind herangezogen Black Dwarf, Old Mortality, Montrose, Bride of Lammermoor, Monastery, Abbot, Peveril; das heisst, sämtliche Romane der Zeit bis 1823 (Bd. 1–16 der Border Edition) sind eingehend berücksichtigt. Die übrigen (Bd. 17—24) sind nur in Einzelfällen zu Rate gezogen worden, da sie für die Technik des Dichters kaum etwas Neues bieten.

[70]) II 116. gegen F. Vischer, F. Spielhagen und andere.

[71]) II 118. Einwirkung des Richardsonschen Grundplans zeigt sich nur ganz gelegentlich: in The Bride of Lammermoor (s. II 121) und in St. Ronan's Well.

[72]) II 118. Das Auftreten des Noir Fainéant im Turnier zu Ashby erinnert auffällig an die Art, wie in der Almahide der Mlle de Scudéry ein unbekannter Ritter alle Gegner besiegt, von der Geliebten den Preis erhält und sofort verschwindet (dort erkennt ihn auch die Geliebte nicht); vgl. Körting 448.

[73]) II 128. Von den unter 1) und 2) genannten Motiven stammen wohl 1 a, c, f, 2 c, e, h und vielleicht noch andere sicher aus der heroisch-galanten Sphäre; da sie aber bereits vor Scott in die geläufigeren Romantypen eingedrungen sind, sind sie wohl nur auf diesem abgeleiteten Wege zu ihm gelangt.

[74]) II 181. Auch sonst verrät Scott grosses Geschick darin, unmittelbar an eine sich lösende Spannung eine neue anzufügen. Jeanie Deans kehrt von ihrer Reise nach London zurück; sie hat die Begnadigung ihrer Schwester erreicht. Eine geheimnisvolle Botschaft des Herzogs von Argyle setzt ihr ein neues Reiseziel (HML 609); das führt zur neuen Geschichte von der überraschenden Wendung im Geschick ihres Vaters und indirekt zu Jeanies Heirat. Oder im Rob Roy: nachdem Diana und Frank anscheinend für immer von einander Abschied genommen haben, beginnt der jakobitische Aufstand, der sie trotz aller Wirrungen wieder zusammen führt.

[75]) II 201. Auch Lockhart gegenüber sprach Scott sich als scharfer Gegner der beim Publikum so beliebten 'poetischen Gerechtigkeit' aus; s. Lockh. III 355.

[76]) II 208. *The ghost of Athelstane himself would burst his bloody cerements* = Hml. I 4, 48. Zur Rede Cedrics '*If a departed spirit, say for what cause thou dost revisit us, or if I can do aught that can set thy spirit at repose*' vgl. Hml. I 1, 130—39; 4, 51—53. Andere Hamletreminiszenzen begegnen in der Erscheinung der weissen Dame von Avenel: *My pulse beats temperately — my hand is cool* Mon. 107 = Hml. III 4, 140.

[77]) II 227. Einflüsse Fieldings vgl. II 118. 121–125. 130—134.

136. 139 f. 144. 146. 155 f. 162. 169. 171. 177—179. 185 f. 189. 195. 197. 199—201. (212—218).

[78]) II 227. Einflüsse Smolletts vgl. II 118. 123—125. 129. 136. 140. 141. 144 f. 156 f. 162. 169 f. 190. (195). 201. (212—218). 220.

[79]) II 227. Einflüsse Richardsons vgl. II 130. 133—136. 156 f. 162. 188. 193. (201) und Anm. 71.

[80]) II 227. Einflüsse Mrs. Radcliffes vgl. II 120. 126 f. 163. 168 f. 171—175. 177—180. 185. (195). 196. 199. 201. 206. 210. 219 ff.

[81]) II 235. Es ist mir leider nicht gelungen, die Werke Hooks sämtlich zu erhalten, und was ich habe beschaffen können, stand mir zum Teil nur kurze Zeit zur Verfügung, so dass ich es nicht vermeiden kann, nach verschiedenen Ausgaben zu zitieren. Ich habe durchgesehen:

1) Th. Hook, Sayings and Doings, First Series (1836), Revised Edition in one volume, u. dsgl. Second Series (1838), Third Series (1839) (Colburns Modern Novelists Vol. XIII, XIV, XV, Universitätsbibliothek Breslau). Daraus sind benutzt: The Friend of the Family (I 103—224), Merton (I 227—516), The Sutherlands (II 1—80), Doubts and Fears (II 217—312). [Die Seiten 279 bis 288 kommen in dem ersten Bande zweimal vor.] Leider blieb diese Ausgabe nicht lange genug in meinen Händen, als dass ich sie durchweg der Untersuchung hätte zu Grunde legen können. Lediglich aus bibliographischem Interesse füge ich daher Angaben über die nicht benutzten Teile des Werkes bei: Serie I enthält noch Danvers (I 3—100), Martha the Gypsy (I 519—538), Serie II The Man of many Friends (83—214), Passion and Principle (315—596), Serie III Cousin William (3—294), Gervase Skinner (297—562).

2) Th. Hook, Sayings and Doings or Sketches from Life. Paris. Baudry's European Library 1836. Kgl. Bibliothek, München. Darin (sämtlich benutzt) Danvers 1—77, Martha the Gypsy 81—95, Passion and Principle 99—311, The Man of many Friends 315—412.

3) Sayings and Doings or Sketches from Life. Third Series. 3 vols. London, Henry Colburn 1828 (Akademie Posen). Benutzt für Cousin William I 1—II 162, Gervase Skinner II 165—III 333. — Beim Zitieren bedeutet GSk I oder II den ersten oder zweiten Band des Romans, also den zweiten oder dritten Band der Serie.

4) Maxwell, By the Autor of 'Sayings and Doings'. 3 vols. London, Colburn and Bently 1830. Kgl. Bibliothek Berlin.

5) Th. Hook, Gilbert Gurney. Paris, Baudry's European Library 1836 (Kgl. Bibliothek, München).

6) Th. Hook, Jack Brag (ebd. 1837). München, ebd.

[82]) II 283. Die hierher gehörende Anmerkung über die der Untersuchung zu Grunde gelegten Romane befindet sich im Text II 284.

[83]) II 300. Sollte vielleicht in Shakespeares Titus Andronicus das Vorbild für die Vanslyperkens zu suchen sein? V. ist gleich Aaron ein abstossender Verbrecher, der doch wahrer Liebe zu einem hilflosen Wesen fähig ist und unter dem Galgen für seinen Hund bittet wie jener für seinen Bastard; seine Mutter ist wie Tamora das wilde Machtweib, anscheinend auch (II 298 u.) mit der verbrecherischen Liebe der Gotenkönigin.

[84]) II 302. Das Thema ist alt. Smollett schickt seinen Roderick Random zur Schule (s. o. I 161 u.), ähnliche Schulschicksale finden sich in den Life and Adventures of Joe Thompson (1750), Johnstone's Adventures of Anthony Varnish (1786) und den Adventures of Gabriel Outcast (1785), vgl. Chandler 324, 334 f.

[85]) II 306. Laut Auskunft von Herrn Samuel Crawford in Oxford. In der von mir benutzten deutschen Übersetzung heisst er 'Entenbein'.

[86]) II 350. Ebs. die Beauchamps (Grand), die Turnbulls und Chateneufs (Marr.); bei den Norwynnes (Inchb.) ist die Frau herzloser als der Mann. Hierher auch Familie Primrose und Adams (s. II 369).

[87]) II 408. Gelegentlich findet sich auch bei Defoe eine familiäre Streitszene zwischen Schwestern und Brüdern in dialogischer Form (MFl 20 f. 27); bei der Wahllosigkeit, mit der er direkte Rede verwendet, bedeutet das allerdings nicht viel.

[88]) II 414. Bei Mackenzie (s. o. I 363) werden Sterbeszenen von einem besonderen Erzähler vorgetragen.

[89]) II 419. 420. Typisches Motiv ist der Gegensatz zwischen dem vernünftigen Arzt, der ohne Operation heilt, und dem blossen Gliederabschneider: Defoe Si 181, Smollett RR cap. XXVIII, Edgeworth Patr cap. VI; ähnlich der verständige Arzt und der törichte Quacksalber RFor cap. XII. Zu Hooks Dr. Mead sind noch die hier genannten Gegner der üblichen Praxis hinzuzufügen. — Ein guter, aber ohne alle ständischen Züge geschauter, Advokat ist Smolletts Clarke, vgl. Anm. 25 a.

[90]) II 420 s. I 104.

[91]) II 430. Sterbeszenen bei Scott: Ranald Mac Eagh LgMnt cap. XXII, Rashleigh RR cap. XXXIX (Verbrecher stirbt ungebeugt), Meg Merrilies GM cap. LV — stets heroisch.

Namen- und Sachregister.

Vorbemerkungen.

1) Verzeichnet sind a) alle einzeln besprochenen Romane, b) alle Figuren daraus, die irgendwie eingehender charakterisiert sind oder sonst in der Darstellung hervortreten, c) alle behandelten Autoren, d) alle wichtigen Ergebnisse unter geeigneten Schlagwörtern.

2) Erwähnungen eines Werkes sind unter diesem, nicht unter dem Autor zu suchen, z. B. Grandison, Pamela nicht unter Richardson.

Fett gedruckt sind besonders wichtige Stellen. Ist die Bemerkung (s. d.) beigefügt, so sind am angeführten Ort noch weitere Stellen verzeichnet.

3) Eingeklammerte Zitate beziehen sich auf Stellen, wo sich nicht genau das Stichwort, sondern nur ein ähnliches im Texte findet.

4) ä, ö, ü sind als ae, oe, ue eingeordnet.

5) Bei dem Namen von Figuren war der Familienname massgebend, z. B. Tom Jones, Joseph Andrews: bei Büchertiteln das erste Vollwort, z. B. Black Dwarf, Heart of Midlothian.

Abbot (Roman v. Scott) II 118, 121
Abbrechen auf dem Höhepunkt **II 399** (s. d.)
Abenteuerroman I 10, 26, 217 ff., 239 ff., 287 ff., 351, 365, 379; II 22 ff., 118, 237 f., 285 ff., Kap. XII passim
Abrupte Diktion s. Diktion
Absentee (Edgw) II 27, **56—60**, 64
Adams, Pfarrer (Field.) I **93**, 106, **148** f., 221; II 77, **304**, 357, 366, 421, 434 f.
—, Mrs. I 106, **148**; II 40, 369
Addison I 105, 243; II 249
Adeline (Rdcl) I 299; II 362
Adliger, stolzer I 68; II 10, 105; s. a. Edelmann, Squire
Advokaten s. Anwälte
Ästhetische Auffassung der Objekte I 328; II **414**, 417
Agnes (Lewis) I 301
Ahnungen I 326
Albany (Burn.) II 15, 49, 73, 103
Aleman, Guzman d'Alfarache I 34, 42, 95 f.
Allen, Mrs. (Aust.) II 85
Alleyn (Rdcl.) I 298
Allgemeine Sätze II **412**
Alliteration s. Stabreim
Allworthy (Field.) I **93**, **104**, 301; II 243, 366, 420
—, Bridget I 103, 366
Amadisromane II **447** f.
Ambrosio (Lewis) I 299; II 365

Amelia (Roman v. Fielding) I 90, 94, Heldin 102; Typus I 387; II 36, 82, 244, 364; Mutter A.'s II 41
Amerikaner II 307
Amme (Typus) I 105; II 141, 368
Amy (Def) I 41; II 356
Analyse s. Reflexionen
Andrews, Joseph (Rom. v. Field.) I 88, 97, 221, (Charakter) I 93, 101
Anfang des Romans **I 15, II 395,** bei Rich. I 72, Field. 95, 118, Smoll. 160, 186, Goldsm. 227, Sterne 244, 252, Walp. 305, Radcl. 316, Lewis 317, Mack. 361, Inchb. 365; Edgw. II 53, 56, Scott 168 f., 395
— des Kapitels s. Erzählungspausen
Anklage des Unschuldigen II 31, 123, 181
Ankündigung des Wichtigen II 262; s. a. Vordeutung
Annaly, Familie (Edgw.) II 32, 34, 35, 363
Anne of Geierstein II 118
Annesly (Mack.) sen. I 354, jun. 354, 356, 359; II 359, 421; Harriett I 359, 366; II 37, 362, 370
Annette (Rdcl.) I 300
Antiquarisches Interesse. —e Erörterungen II 198, 203, 219, 226 f., 412
Antiquary (Scott) II 119, 120, 158 ff., 171, 173, 183; s. a. Oldbuck
Antisozialer Charakter II 373 ff.; s. a. Weltmann
Antonia (Lewis) I 299 f.; II 362
Anwälte, Advokaten **II 419** (mehrmals), 420, 426; I 141, 149, 203; II 64, 215, 446
Apperton (Hk.) II 240, 250, 420
Apperzeption II 370 f., 384, 404
Arabella (LGr) II 362
Argyle (Sc.) II 131, 357
Arzt II 375, **419** (mehrmals) f., 422; I 149, 203
Aschenbrödelmotiv II 381, 429; II 18, 71, 81
Ashton, Familie (Sc.) II 144, 366, 369
Astrologen II 207
Athelstane (Sc.) II 130, 151, 208, 213, 215
Athlin, Mary (Rdcl.) I 299
Atkins, Miss (Mack.) I 352 f.
Atkinson (Field.) I 94, 100, 149, 387, II 243
Auffassung I 20
Aufklärung der Geheimnisse II 311, **399** (s. d.)
Ausführlichkeit als humorist. Motiv I 151
Austen, Jane I 219; II 3, **69 ff.,** cap. XII passim
Avenel, Dame von II 208
Aymer (Sc.) II 151

B — (Rich.) I 58, 61, 65
Balderstone, Caleb (Sc.) II 132, 137, 215, 367
Balfour of Burley (Sc.) II 144, 154, 365
Bankerott II 205, 240, 430
Barnabas (Field.) I 93
Bartlett (Rich.) I 69
Bates, Miss (Aust.) II 88, 103, 383
Bath (Field.) I 95, 107, 148 f.; II 367
— (Ort) II 72, (288)
Bauer II 385, **420;** I 390; II 146
Bearcroft, Lady (Edgw.) II 45
Beau (Smoll.) I 171
Beauchamp, Lady (Rich.) I 68; II 40, 369, 452
Beauclerc (Edgw.) II 34, 359
Beazeley, Tom (Vater u. Sohn; Marr.) II 296, 306, 319
Bedienter s. Diener
Befreiung des Helden durch die Geliebte II 126, 285
Beginn des Romans s. Anfang
Begleiterscheinung, ungewöhnliche II 433 (s. d.)
Begnadigung des Verurteilten I 96, 296; II 277, 288
Beichte des Sterbenden II 127
Bekanntschaft als erregendes Moment **II 397** (s. d.)
Belfield, Familie (Burn.) I 373; II 9, 12
Belford (Rich.) I 61, 68
Belinda (Edgw.) I 373; **II 23,** 54—57, 59, 65, 67, 69, 259, 291
Bellaston, Lady (Field.) I 94, **96,** 100, 103; II 28
Bellenden, Edith (Sc.) II 135
Belton (Rich.) I 61, 68

Bennet, Familie (Aust.): Elizabeth II 70, 72, 79, 81, 98, Vater 78, 366, Schwestern 79, 82, 84, Mutter 85 f.
—, Mrs. (Field.) I 94, 102
Benwick (Aust.) II 97
Bertram, Edward (Aust.) II 73, Vater 77 f., 366, Schwestern 84, Mutter 85 f.
Berufsmässiges Reden u. Handeln II 408, 430; Field. I (108, 149 u.), Smoll. I 179, 195, 203, St. I 266, Hk. II 253, s. a. Satire, ständische
Beschreibung, körperliche, Beschreibung des Äusseren **I 14; II 390;** Def., Rich. I 71, Field. 115, Smoll. 183, Goldsm. 226, St. 248, Sens.rom. 303, Mack. 360, Godw. 390; Burn. II 12, Edgw. 54, Aust. 90, Sc. 162, Hk. 253, Marr. 308
Betäubungstrank s. Schlaftrunk
Bethlem Gabor (Godw.) I 389, 366
Betrachtungen, allgemeine II 412 f.: über Probleme II 67; moralische II 412, 416
Bettler I 241, 352; s. a. Ochiltree
Bianca (Walp.) I 297, 300
Bianchi (Rdcl.) I 297
Bild, seltsames II 127, 207
Bingley (Aust.) II 77, 366
Black, Miss (Edgw.) II 46
Black Dwarf (Rom. v. Scott) II 119, 183, 185
Blaustrumpf s. virtuoso
Blifil (Field.) I 103, 302, 360; II 9, 47, 75, 243, 361, 365
Boccaccio II 168, 396
Bodach Glass II 208
Bolton (Mack.) I 356 f., 359
Bondum (Field.) I 141, 360
Booby, Lady (Field.) I 93, 103, 149; II 40, 368
Booth (Field.) I 100
Botschaft, seltsame II 177
Bouchet II 447
Bowling (Smoll.) I 178, 357
Bradwardine (Sc.) II 141, 154 f., 216, 368, 427
Brag, Jack (Rom. v. Hook) II 236, 241, 279, Held II 243, 261, 273 f., Mutter II 248, 368
Bramarbas s. Miles gloriosus
Bramble, Matthew (Smoll.) I 174, II 366, 389, 421
Bramble, Tabitha I 174; II 40, 141, 368
Brandon (Aust.) II 73, 95, 361
Branghton, Familie (Burn.) II 11
Brashleigh (Hk.) II 245, 366
Brian de Bois Gilbert (Sc.) II 136, 365
Bride of Lammermoor (Rom. v. Scott) II 119, 121, 132, 168, 174
Briefe wörtlich II 409; Field. I 129, Smoll. 190, St. 256, Mack. 362; Hook II 261, Marr. 312
—, komischer II 433 (s. d.): verlorener II 374 (s. d.), I 161
Brieftechnik i. Roman I 18, 58, **80,** 190 f.; II 193, 414
Briggs (Burn.) II 7, 10, 106
Broadhurst, Miss (Abs) II 36, 364
Bronte, Schwestern II 443
Brooke, Henry I 350
Brown (Hk.) II 243, Anne Brown II 244, 364
Buchhändler I 136
Bürgertum s. Kleinbürger
Büttel **II 419,** 272
Bulwer II 442 f.
Bunce (Sc.) II 132
Bunyan I 33
Burchell (Goldsm.) I 227 ff., 355
Burgh, Catherine de (Aust.) II 87, 105, 369
Burney, Fanny I 219, 372; **II 3 ff.,** 59, 152, 183, 251, 304, cap. XII passim
Burns I 372, 374; II 146, 148
Butler (Sc.) II 139, 143, 154 f.
Byron, Harriett (Rich.) I 58, 61, **68,** 363
—, Lord II 297

Cadwallader s. Crabtree
Callum Beg (Sc.) II 152, 154
Calprenède I 287; II 118, 134, 448
Cambray (Edgw.) II 48, 357
Carbonell (Marr.) II 304, 319, 361
Castle Dangerous (Rom. v. Scott) II 119
— Rackrent s. d.
Caxon (Sc.) II 141, 368
Cecilia (Burn.) II 5 ff., 363
Cedric (Sc.) II 144
Cervantes, Don Quijote cap. III, IV passim; I 267, 390 o.; II 152 f., 216, 445

Charakterisierungskunst I 13; II 388, 376; Def., Rich. I 69, Field. 112, Smoll. 180, Goldsm. 225, St. 247, Sens. 302, Mack. 360, Inchb. 375, Godw. 390; Burn. II 12, Edgw. 53, Aust. 89, Scott 156, Hook 253, Marr. 307
Charakterkomik, Humor **II 433;** bei Field. I 148, Smoll. 203, Goldsm. 235, St. 266; Frauenrom. II 103, Scott 214, Hook 273, Marr. 317
Chateneuf, Familie (Marr.) II 319, 452
Chaucer II 168, 396
Cheron, Mme (Rdcl.) I 297, 301; II 41
Christian-Ganlesse (Sc.) II 144, 365
Chucks (Marr.) II 303, 319, 361
Churchill (Edgw.) II 47, (Aust.) II 75, 359
Cibber II 444
Clare (Godw.) I 385
Clarendon, Cecilia (Edgw.) II 33, 37 ff., 364; —, Miss II 44; —, Mr. II 33, 361
Clarissa I 58, 61, **63,** 101, 168, 219, 300
— typus I 224, 387, 389; II 8, 18 f., 35 ff., 79 ff., 133 ff., 244, 352, 362, 381
Clarke (Smoll.) Anm. 25 a, 89
Clay, Brüder (Edgw.) II 47, 366
— Mrs. (Aust.) II 75
Clementina (Rich.) I 66; II 37, 134 f., 363 f.
Clifford (Godw.) I 389
Clinker, Humphry (Rom. v. Smoll.) I 162 f., 208, 211; Charakter I 169, 203, 305, 367
Clonbrony, Familie (Edgw.) II 27, 42, 44, 423
Coates, Mrs. (Edgw.) II 46
Cockton I 198
Colambre (Edgw.) II 33
Colepepper (Sc.) II 141
Collins (Aust.) II 76, 97
Concatenatio (St.) I 263
Congreve I 177 f.
Connal, Familie (Edgw.) II 32, 39 f., 47, 423
Cophagus (Marr.) II 295, 312, 358
Corbett, Nancy (Marr.) II 301
Cornelia (Rdcl.) I 301
Corny, King (Edgw.) II 32, 52, 423
Count Robert of Paris (Rom. v. Scott) II 118, 120
Courtney (Edgw.) II 64
Cousin William (Hk.) II 238, 241. s. a. Morley
Crabbe I 372
Crabshaw (Smoll.) I 169
Crabtree Cadwallader (Smoll.) I 171, 304, 361
Crawford (Aust.) II 74, 360; Mary C. II 83
Crawley (Edgw.) II 47
Croft (Aust.) II 97
Crosby, Caroline (Hk.) II 245, 364, Familie 273
Cross, Bob (Marr.) II 305
Crowe (Smoll.) I 180
Cruikshanks (Sc.) II 139, 143
Crusoe, Robinson I 36
Cuddie (Sc.) II 132
Culpepper, Familie (Marr.) II 304
Cumberland II 49

Dalgarno (Sc.) II 144, 366
Dalgetty, Dugald (Sc.) II 116. **141,** 368
Daly (Hk.) II 237, 249, 273, 361
Damville, Marg. (Godw.) I 387; II 364
Danvers (Novelle v. Hook) II 246, 267, 280; D. sen. II 247, 273
Darcy (Aust.) II 34, 70, 75, 359
Dartford (Rich.) I 69; II 366
Dashfort, Lady (Edgw.) II 45
Dashwood, Marianne (Aust.) II 70, 80, 82 f., 364; Elinor II 72, 79 ff., 99; John II 79, 104, 105, 383; s. Frau 85 f.
d'Aubigny (Edgw.) II 47, 365
Davenant, Lady (Edgw.) II 45 f., 357
Davers, Lady (Rich.) I 61, 68, 106; II 40, 87, 369
Davis, Mary (Hk.) II 238, 248
Day I 350; II 24, 449
Deans, Effie (Sc.) II 133, 135, 146, 364; Jeanie II 133, 135, 146, 154 f., 363; David **II 138 f., 143 f.,** 147, 154 f., 216, 427
Defoe **I 31 ff.,** 88 ff., 95 f., 98, 104, 110 f., 365, 379, 394, 402; II 114, 283, 287, 301, 312, cap. XII passim, II 445, 452

Delacour, Familie (Edgw.) II 23 f., 42 f., 47, 369
Delmar (Marr.) II 306, 365
Deloney I 33
Delville, Familie (Burn.) II 5, 7, 10, 41, 77, 105
Derby, Gräfin II 144
Detail **II 404 ff.;** bei Def. I 47, Rich. 79, Field. 127, Smoll. 190, Goldsm. 231, St. 256 ff., Sens. 325, Godw. 393, Inchb. 370; Edgw. II 60, Aust. 95, Scott 187, Hook 260, Marr. 312
Dialekt **II 408** (s. d.)
Dialog und direkte Rede **II 407;** bei Def., Field. I 129, Smoll. 192, Goldsm. 232, St. 260; Burn. II 16, Inchb. 21, Edgw. 60, Aust. 96, Scott 189, Hook 261
Dichter I 195 f.; II 375
Dickens I 27, 53, 102, 197, 199, 211, 213, 376, 405; II 275, 276, 278, 325, 327, 386, 402, 416, 426, 431, 438, 443
Pickwick Papers I 194; II 282, (Sam. Weller II 215, Jingle II 249, 261, Dodson u. Fogg, Stiggins II 426), Oliver Twist I 319, 403, 443; II 301, Nicholas Nickleby (Squeers) II 317, 426, Old Curiosity Shop, Barnaby Rudge II 443, Martin Chuzzlewit II 59, 307, (Mrs. Gamp II 425, Pecksniff, Pinch II 247, Mark Tapley II 319, 437), Christmas Carol II 416, 426, Copperfield (Micawber) I 197), Florence Dombey II 18
Didaxis **I 20 f.,** 52; **II 414 ff.,** 411; bei Def. I 52, Rich. u. Field. 135, Smoll. 193, Goldsm. 233, St. 265, Sens. 327 f., Inchb. 370, Godw. 394 f.; Burn. II 15, Edgw. 31, 65 ff., Aust. 100 ff, Scott 201, Hook 264 f., Marr. 314
Diegogeschichte in Smoll s Count Fathom I 162, 186; II 129; Diego II 77
Diener: als Stand **II 419** (s. d.); I 168, 242; II 11; als Rolle des Romans I 93, 164, 297 f., 353; II 131, 137, 237 f., 295, 355; treuer D. II 204, 287, 305, 353; böser D. I 69
Diktion **II 407:** bei Rich. I 77, Field. 129, Smoll. 191, Goldsm. 231 f., St. 260; Scott II 189, Hook 261, 264, Marr. 312; abrupte D. 261, 312
Dinmont, Dandie (Sc.) II 131, 146, 154 f.
Diplomaten (Edgw.) II 64
Dirne **II 370;** bei Def. u. Field. I 110, Smoll. 176, Mack. 353; Marr. II 300
Disraeli II 443
Dobbs (Marr) II 302, 319, 358, 368
Dod, Emma (Hk) II 244
Doktor (Smoll.) I 172 f., 179, 368
Donald Bean Lean (Sc.) II 132, 359
Doppelgeschichte II 402
Dorothee (Rdcl.) I 297, 300
Dorriforth-Elmwood (Inchb.) II 17, 34, 383
Dott, Tommy (Marr.) II 296
Dousterswivel (Sc.) II 153
Doyle, Conan II 442
Drama. Verhältnis zum D. I 89, 405; **II 391**
Dramatischer Aufbau der Handlung **II 401** (s. d.)
— Vortrag **II 407**
Drummond (Marr.) II 295, 358
Ducks, Jemmy (Marr.) II 306, 319
Duell II 374; (Def., Field) I 95, Smoll. I 161; II 32, Goldsm. I 223, Sens. I 296, Rich., Godw. I 385; Burn. II 8, Inchb. II 17, Edgw. II 31 f., Aust. II 72, Scott II 124, Marr. II 287
— komisches Duell Smoll. I 161, 163, 201; Edgw. II 24, 33, Hook II 237, Marr. II 287
Dumbiedikes (Sc.) II 130, 152, 212 f., 216, 357
Dupont (Rdcl.) I 298
d'Urfé, Astrée I 287; II 448
Durward, Quentin (Rom. v. Scott) II 118, 121, 131, 132
Dutton, Mrs. (Sc.) II 152
Duval, Mrs. (Burn.) II 6, 11

Easy, Midshipman (Rom. v. Marr.) II 284 f.; — sen. II 301, 368
Edelmann II 357; vgl. a. Squire
Edgeworth, Maria I 219, 373; **II 22 ff.,** 75, 87, 90, 114, 117, 183, 190, 244, 307, cap. XII passim, 452

Edgeworth, Richard II 29
Edler Mann (Field.) I 104
Edwards (Mack.) I 352 f., 359, 367
Egoist, guter I 22; II 424, **433** (s. d.), I 390
Egoismus, Verkleidungen des II **433** (s. d.)
Ehebruch (Inchb.) II 16
— konflikt II 430
Eindruckscharakteristik II 90, 389
Einführung eines neuen Moments I 121
Eingang s. Anfang, Prolog
Einheit der Person des Helden I 383
Einleitung s. Anfang, Prolog
Einleitungsformeln zu direkter Rede **II 407 f.** (s. d.)
Einleitungsgeschichte s. Prolog
Einzelszene, Ausbildung der I 316, 319 f., 323
Eliot, George I 405; II **109**, **443**
Elisabeth, Königin (Sc.) II 151, 144
Ellena (Rdcl.) I 299; II 362
Ellinor (Edgw.) II 51 f., 58 f., 307
Elliot, Anne (Aust.) II 72, 79, 81, —, Mr. II 75, —, Sir Walter II 78, 105, 383, seine Töchter II 84
Elliott, Hobbie (Sc.) II 147, 214
Ellison, Mrs. (Field.) I 103
Elmwood, Matilda (Inchb.) II 17 f., 21, 383, —, Lord s. Dorriforth
Elshie (Sc.) II 131, 148 f.
Elspeth (Sc.) II 138
Elton (Aust.) II 75, 97, —, Mrs. II 85 f.
Elvira (Lewis) I 298, 301
Emma (Rom. v. Austen) II 71; Heldin s. Woodhouse
Ennui (Edgw.) II 25, 56, 66, 68
Entfaltung des Typus II 381
Entführung II 374; Rich., Burn. II 7, Inchb. II 19
Entheroisierung des Typus II 379
Entsagung, heroische II 353
Entschlussszene II 399 (s. d.)
Enttäuschung des Lesers **II 400** (s. d.)
Epilog I 370
Episoden I 123; II 253
Erbschaftsgeschichte II 286, 291, 294
Erbschleicher II 365, 429
Erfinder I 196; II 301
Erkennungsszenen I 296
Erregendes Moment **II 396 f.** (s. d.), I 91; II 5, 23, 32, 121
Erzählungsform **I 17, II 414;** bei Def., Rich. I 80, Smoll. 190, Goldsm. 234, Godw. 393; Burn. II 12, 15, Edgw. 62, Aust. 95, Scott 193, Hook 262, Marr. 313
Erzählungspausen II **413**: bei Field. I 132, Smoll. 193, Goldsm. 233, St. 252 f., Sens. 324, Mack. 362, Godw. 393; Burn. II 16, Aust. 95, Edgw. 63, Scott 199, Hook 263, Marr. 313
Erzieher s. Schulmeister
Erziehung als Konstruktionsmotiv I 11; **II 344;** bei Field. I 92, Smoll. 160, 212, Goldsm. 223, Sens. 290; Edgw. II 25, 32, 33, Aust. 70, Scott 121, Hook 236, Marr. 285; ohne konstruktive Bedeutung II 36
Eselszene (St.) I 275, 278 f.
Etheredge I 108
Etherington, Kate (Hk.) II 243 f., 364
Ethnographischer Roman Edgw. II 26, — Schilderung Edgw. II 31, 338, s. a. Satire
Evan Dhu (Sc.) II 152, 154
Evelina (Burn.) II 5 ff., 80 f., 363
Exposition I 7; II 395 f.; bei Rich. I 72, Field. II 170, Inchb. I 369; Edgw. II 54, Aust. 91, Scott 170

Fabrik I 396; II 424
Fairfax, Jane (Aust.) II 79
Fair Maid of Perth (Roman v. Scott) II 119 f.
Fairservice (Sc.) II 115, 132, **139**, 143, 154 f., 215
Faithful, Jacob (Rom. v. Marryat) II 284 f., 324, Held 296, Vater 317
Falconer, Familie (Edgw.) II 29, Buckhurst F. 30, 35, 360, Mutter 43, 369, Vater 47, 77
Falkland (Godw.) I 378, 382 (irrtümlich Fleetwood) **384 ff.**
Falsche Fährte I 15, **311 ff.**, **399** (s. d.); I 188, 228, 308, bei der Charakterisierung **II 389 f.**; I 71, 114; II 89, s. a. Enttäuschung des Lesers

Familienereignis als erregendes Moment **II 397,**
— leben II 429
— prinzip **II 349 f.,** s. a. Rollenverteilung
— roman s. Persönlichkeitsrom.
— väter (Aust.) II 77
Fanatiker II 365
Farquhar I 108, 140, 177; II 444
Fathom, Count (Rom. v. Smoll.) I 160, 162, 186, 211 f., 361, s. a. Diegogeschichte
Fellamar (Field.) I 93
Fenella (Sc.) II 135, 148 f., 364
Fergus s. MacIvor
Ferrars, Edward (Aust.) II 74, 359, —, John II 75
Ferret (Smoll.) I 172
Feversham, Familie (Hk.) II 238, 357
Fielding I 43, **87 ff.,** 217—35 (passim), 287 ff., 350 ff., 366, 398 f., 403; II 8—15, 22 ff., 61—64, 91, 177, 195, 215, 217, 227, 236 ff., 246 f., 287, 313, cap. XII passim
Fitzowen (Reeve) I 301, Robert F. 302, Emma F. 299; II 364
Fitzpatrick (Field.) I 93, Mrs. F. 93, 94; F. (Hk.) II 250
Flanagan, Ella (Marr.) II 321 f.
Flanders, Moll (Def.) I 38, 402; II 303, 426
Fleetwood (Rom. u. Held v. Godw.) I 381, 383, 387 f., 394 ff.; II 360
Flibbertigibbet (Sc.) II 137, 148 f., 367
Floyer (Burn.) II 6, 9
Flucht aus der Haft II 126, 204, 257, 288
Ford, Amos (Hk.) II 245, 247, 365, —, Rachel II 248, 368
Forester (Godw.) I 389
Formelhafte Wiederholung **II 433** (s. d.), 318
Foster, Anthony (Sc.) II 140, 245, 365
Frauenfreundschaft II 30, 33, 82
Frauenroman II 1 ff.
Frederick (Walp.) I 297
Freke, Harriett (Edgw.) II 45
Freund (Rolle) I 164; II 131, 237, 295, **356,** als Gegner Walp. I 296
Freundinnen II 357
Freundschaft, heroische, der Gegner II 128, 288
Friedensrichter II 386, **419** (s. d.); I 149; II 140, 425
Friend of the Family (Hk.) II 238, 241
Frontdeboeuf (Sc.) II 144, 366
Frumpton (Edgw.) II 64
Fügung, unglückliche I 16; II 398; Field. I 121, Goldsm. 228, Rdcl. 308; Burn. II 13, Edgw. 56, Scott 177, Hook 253
Führerfigur I 182, 361; II 359, 389
Fuggleston, Mrs. u. Mr. (Hk.) II 251, 274

Gallagher s. O'Gallagher
Garraghty, Familie (Edgw.) II 52
Gastmahl der Oddities II 237
Gauntlet, Godfrey (Smoll.) I 167, Emilia 168; II 362
Gay I 349; II 445
Geburt des Helden II 395
Gecken II 379; (Burn., Field., Smoll.) II 9, 11, 105, Edgw. 47, Aust. 75 f.
Gefängnis II 374, 385 f., 424; Head I 138, Field. 96, 142, Smoll. 161, 196, Goldsm. 223, 233, St. 241, Sens. I 295, II 126, Mack. I 356, 358, Godw. 397; Aust. II 72, Scott 124, 126, Hook (277), 278, Marr. 288
— schliesser I 141; II 201
Gegner (Rolle) I 61, 93 f., 164, 297 f.; II 130, 238, 295, **353**
Gegner wird Freund des Helden I 94, 222; II 124 [ebenso Peregrine Pickle und Godfrey Gauntlet]
Geheimnis der Geburt als Konstruktionsmotiv: Field. I 92; Edgw. II 31, Marr. 286, 288, 290; ohne konstruktive Bedeutung: Sens. I 290; Burn. II 14, Edgw. 25, 27, 30, 56, Aust. 72, Scott 120, 125, Hook 240
Geheimnis als Konstruktionsmot. I 11 f., **292 f., 343 f.,** Smoll. 163, Goldsm. 223, Sens. 290, 294; Aust. II 71, Scott 122, Hook 239, Marr. 286; ohne konstruktive Bedeutung II 399; Def. I 44, Rdcl. 308, 316; Burn. II 7, Edgw. 56, Aust. 92, Scott 171
— als erregendes Moment II 397

Geheimnisvolle Menschen II **148 ff.**, 245 f., 383
Geistertechnik, Geisterpathos I **428**, (Sens.) 332 ff.: Scott II 126, **150**, **206 ff.**, Hook 277
Geistlicher, guter I 69, (106 f.), **241**, 300, **357**, **421** (wiederholt)
— schlechter II 421; I 203, 241; II 75
— katholischer: Inchb. II 20
Geizhals II 9, **141**, 365
Gelehrsamkeit, verspottet und parodiert I **254**, **270 f.**
Gelehrter (s. a. Pedant) II 368; I 35
Gellatley, Davie (Sc.) II 137, 148 f.
Gerechtigkeit, poetische II **416**
George, Black (Field.) I 93
Gerichtsvollzieher I 138, **142**
Gerichtsverhandlung I 356; II 123, 126, 269 ff., 288, 314, 395
Gesellschaftsdame II **364**, 369, **372**, 380; Rdcl. I 301; Edgw. II **40 ff.**, 103, Aust. **84 ff.**, 103, Hook 245; ältere G. Edgw. II **45**, 85 ff.
Gesellschaftsmensch Edgw. II 46 f., 103, Aust. 77, 103
Geste I 249; II 317 f., 389
Gibbie, Goose (Sc.) II 148 f.
Gifford (Godw.) I 388; II 365
Gines (Godw.) I 389
Mrs. Glass (Sc.) II 152
Glenallan, Lord (Sc.) II 136, 427, —, Gräfin 144
Glenthorn (Edgw.) II 34, 68, 360
Glistonbury, Lady (Edgw.) II 42, —, Lord II 47, 105
Glossin (Sc.) II 144, 365
Godwin I 350, 377 ff.; II 114, 241, cap. XII passim
Goethe, Faust II 448 f.
Goldsmith I **22 ff.**, 353—58, 371, 366 (soziale Satire 371, 374, Pathos 403 f.); II 8, 29, 64 f., 72, 98, 183, 185, (seine Schauspieler 251), cap. XII passim; s. a. Primrose
Gomberville II 448
Gourlay, Alice (Sc.) II 148 f., 208 f.
Grässliche Effekte I 323 f., 332; II 428
Grandison (Rom. v. Rich.) I 61, 220
— (Charakter u. Typus) I 58, 63, 220, 298, 359, 384 ff., 389; II 5, 20, 73, 133, 243, 352, **361**, 382
Grandison, Charlotte (Rich.) I **67**; II 40 f., 45, 363
Grausiges s. Grässliches
Gray I 349, 371
Greaves, Launcelot (Roman v. Smoll.) I **160**, 198, 211 f.; (Charakter) **167**
Gresham (Edgw.) II 49, 73, 420
Grizzle, Mrs. s. Trunnion
Grojan (Hk.) II 247, **274**
Grundplan **I 9 ff.**; **II 331 ff.**; s. a. Abteilung I jedes Kapitels
Gurney, Gilbert (Rom. v. Hook) II 236, **241**, 269, **279**; Held 237, 243, 273
Gurth (Sc.) II 132, **136**, **216**, **367**

Häufung von (Glück und) Unglück I **15**, Field. 119, Smoll. 187, Goldsm. **229**, Walp. 305 f.; Scott II 177
Haggard, Rider II **442**
Halco (Sc.) II **215**
Hameline, Gräfin (Sc.) II 141, 368
Handicock, Familie (Marr.) II 305
Handlungsführung **I 14**; II 393 ff. Bei Def. I 44, Field. 118, Smoll. 186, Goldsm. 227, Sterne **251**, Sens. 305, Mack. 361, Inchb. I 368, 375; II 21 ff.; Godw. I **390**; Burn. II 13, Edgw. **54**, Scott 168, Hook 253, Marr. **309**
— gegen den Helden **II 400**
Handlungsmotive I **14**
Handwerker II **252**
Harclay (Reeve) I 301
Harley (Mack.) I 352, 359; II 362
Harlowe, Familie (Rich.): Clarissa H. s. Clarissa; Mutter II 40 f., Vater **77**
Harrel (Burn.) I 372; II 9, 105, 361, Mrs. H. 41
Harrington (Rom. v. Edgw.) II 30, 56, 58, 59, 61 ff., 66 f., Familie 30, 33, 77
Harrison (Field.) I 95, 107, 149, 357; II 367
Hartley, Familie (Edgw.) II 24, 36, 365
Hauton, Miss (Edgw.) II **30**, 39
Hawkins, Kapitän (Marr.) II **297**, 305, 365, Kaplan **304**, **319**, Bauer (Godw.) I 390

Hawksby, Lady (Edgw.) II 44
Hayraddin (Sc.) II 132, 148 f.
Hayter (Aust.) II 76, 97
Head u. Kirkman, English Rogue I 34, 95 f., 100, 104; II (114)
Headrigg, Mause (Sc.) II 140, 143, 154 f., 216
Heartfree (Field.) I 104; II 420
Heart of Midlothian (Roman v. Scott) II 119, 120, 130, 132 f., 153 ff., 171—176, 184, 194, 207, 230, 450
Hebung des Typus II 380
Hector (Godw.) I 387; II 297
Heiraten von Nebenfiguren am Schluss **II 401** (s. d.); I 245
Held (Grandisontypus) I 63, 298; Edgw. II 33, Burn. 8, Scott 133
— (Tom Jonestypus) Field. I 97, Smoll. 167, 174, 178, Goldsm. 224, Rdcl. 298, Godw. 384 ff.; Burn. II 8 f., Edgw. 34, Scott 133
— als Rolle des Romans II 116, **351**
—, seltsamer I 22; **II 433** (s. d.); I 267, älterer II 48 (Edgw.)
Heldin II 362 ff.; Rich. I 63, Field. 101, Smoll. 167, Goldsm. 224, Sens. 299, soz. Rom. 359, 366, 389; Frauenr. II 8, 9, 35 ff., Scott 134, Hook 244, 296
— Differenzierung (Clarissa-Miss Howe) II 350
Helen (Edgw.) II 32, 55 f., 58 f., 66 f., 69; s. a. Stanley, Helen
Helfer s. Schützer
Henker II 253
Herabstimmung des Typus II 379
Heraushebung des Wesentlichen I 131; II 197, 262
Heriot (Scott) II 131
Heroisch-galanter Roman I 32, **287 ff.,** 333; II 118, 124, 128, 205, 392
Heroisierung des Kleinen: St. I 269
Hervey (Edgw.) II 24, 34, 360
Hervorhebung s. Heraushebung
Hickman (Rich.) I 61, 69
Highland Widow (Erzählung v. Scott) II 121
Hildebrod (Sc.) II 153
Hilfsheld II 117, 119
Hillingdon (Hk.) II 274
Hindernis, letztes **II 402** (s. d.); I 46, 308; II 22, 91
Hinrichtung I 296; II 127, 204, 257
Hintergrund der Geschichte II 195
Hippolyta (Walp.) I 297
Historische Wirklichkeit, Quelle **II 409** (s. d.); I 393; II 259, 312
—r Roman II 114, 291
Hobson (Burn.) 372
Hochländer (Sc.) II 152, 383
Höhepunkt I 15; II **401** (s. d.)
Hogarth I 185
Holiday (Sc.) II 141, 368, 421
Honour, Mrs. (Field.) I 93, 105, 176; II 42, 46, 103, 369
Hook II 235 ff., 291, 299, 304, 307, 312, 315, 326, 451, cap. XII passim
Horner, Gilpin II 137, 208
Horoskop II 207
Howard, Lady (Burn.) II 41, 357
Howe, Anna (Rich.) I 61, 67, 101; ihre Mutter II 40 f.
— typus I 225, 299, 388 f.; II 8, Edgw. 37 ff., Aust. 82, 84, Scott 133 ff.; 352, 363, 382
Humbug, Familie (Hk.) II 249, 262, 383
Humor **I 23; II 432 ff., 436 ff.;** s. a. Komik
Hungerford, Lady (Edgw.) II 45

Iacinta (Lewis) I 300
Icherzählung s. Erzählungsform
Inchbald, Mrs. I 350, **364 ff.,** 404; II 3, **16 ff.,** 27, 72, 75, 81, 148, 175, 177, 305, cap. XII passim
Indianer (Mack.) I 358
Inglewood (Sc.) II 140
Inhaltsangaben, komische I 132; II 200, 413
Inquisition II 126
Interieurs II 325, 406
Intrigant, Tyrann **II 365;** bei Rich. I 69, 103, Field. 102, Smoll. 172, Goldsm. 225, Sens. 296, 302, Godw. 389; Edgw. II 47, Aust. 75, Scott 143, 155, Hook 245, Marr. 302, 299
Intrigantin Edgw. II 44, Aust. 75, [Scott 144], 369
Intrige (als Konstruktionsmotiv) I 12, **292 f., 343 f.;** bei Field. I 92, Goldsm. 223, Sens. 292—94, 380; Scott II 122 f., Hook 240, Marr. 286, 290

Intrige (als Handlungsmotiv) I 16, 120, 187, 308, 366, 390; II 13 f., 33, 56, 353. **398**
Ire II 384, 423, 435; bei Smoll. I 173; Edgw. II 48, 49 ff., 64 f., 105, Hook 237, 250, Marr. 307
Ironie, tragische I 51
Irreführung s. Falsche Fährte
Irrenhaus II 385, 424; bei Smoll. I 198, Mack. 352; Hook II 238, Marr. 288
Isaac v. York (Sc.) II 151
Ivanhoe (Rom. v. Scott) II 118 ff., 129, 130, 131 ff., 172, 174, 176, 178, 180–2, 208; Held 130

Jack (Defoe) I 39, 402; II 287, 303
Jackson, Beau (Smoll.) I 171; II 361
Jakob I. (Sc.) II 151
James (Field.) I 94, 103; II 365
—, Mrs. I 110; II 41, 383
Japhet in Search of a Father (Rom. v. Marr.) II 284, 288, 303
Jarvie, Nicol (Sc.) II 152, 154 f., 216
Jenkins, Winifred (Smoll.) I 176; II 42, 46, 141, 248, 369
Jennings, Mrs. (Aust.) II 85 f.
Jerome (Walp.) I 297, 302
Jervis, Mrs. (Rich.) I 61, 68
Jervois, Emily (Rich.) I 68, 168; II 364
Jesuit (Inchb.) II 20
Jewkes, Mrs. (Rich.) I 68
Jolter (Smoll.) I 172, 179; II 368, 421
Jones, Tom (Rom. v. Field.) **I 89;** II 56
— Charakter u. Typus I 97, 165 f., 219, 222, 299, 352, 384; II 9, 74, 133, 146, 243, 352, 359, 380
— weibliche Tom Jonesfigur: Inchb. I 367; II 19 ff., 37 ff., Aust. 82 ff.
Journalist s. Schriftsteller
Judd, Miss (Marr.) II 289, 323
Jude I 162; II 49
Junggeselle (I 196); II 246; s. a. Harrison, Albany, Gresham, Brandon, Bath, Bowling, Moss, Toby Shandy

Kammerfrau **II 368 f.;** bei Field. I 105; II 11; Smoll. I 176; II 11; Sens. I 300; Edgw. II 46, 103, Hook 248
Kapitelanfänge s. Erzählungspausen
Karl II (Sc.) II 151
Kate (Edgw.) II 370
Kaufmann (Defoe) **II 420;** I 104; II 250; s. a. Spekulant, Bankerott
Kearney (Marr.) II 306, 319
Keene, Percival (Rom. v. Marryat) II 284, Held 295
Kenilworth (Rom. v. Scott) II 119, 120 f., 122, 131 f., 171, 173, 174 ff., 186, 207 ff.
Kenrick (Godw.) I 354
Kingsley II 443
King's Own (Rom. v. Marr.) II 284
Kleinbürger II 385, 424, 431; Field. (I 105); Burn. II 10, 103, 105, Edgw. 30, 46, 64, Aust. 98, Scott 152, Hook 238, 248, 265 f., Marr. 291, 304
Knightley (Aust.) II 73, 361, John 78, 366, seine Frau 85 f.
Koch II 252
Kokette s. sinnliche Alte
Kolonialroman II 293, 340
Komik, Humor **I 21 ff.; II 432 ff.** Bei Def., Rich., Field. I 145 ff., Smoll. 201 ff., Goldsm. 234 f., Sterne 266 ff., Sens. 330, Mack. 363; Frauenr. II 102 ff., Scott 212 ff., Hook 271 ff., Marr. 315 ff.
Komischer Roman II 241, 338
Kommentar, komischer (zur Aussage) Sc. II 213, s. a. Theorie und Praxis
Kommentarfiguren I 124, 358
Kommentarszenen I 124
Konflikt mit der älteren Generation II 397 (s. d.), 31, 121, 291
—, häuslicher als Konstruktionsmotiv II 17, 23, 347
Kongruenz des Inkongruenten **I 23; II 434;** I 146, 268
Konstruktionsmotive **I 11; II 340 ff.** Bei Rich. I 60, Field. 88–92, Smoll. 160, 163, 212, Goldsm. 223, Sens. 290–94, 380, Mack. 352, 355, Inchb. I 365; II 17 f.; Godw. I 380 f.; Burn. II 6, Edgw. 23–33, Aust. 70 f., Scott 118, 121 f., Hook 236, 239 f., Marr. 285 f., 290

Kontrastwirkungen II 346 f., 355 f., 388, 401 f., **411**; I 124; II 196
Kostümschilderung II 166
Krankenpflegerin I 137
Kriegsszenen II 205
Kriminalroman I 379; II 338
Kritische Betrachtungen II 413
Künstlerische Auffassung s. ästhetische Auff.
Kuppler (Field.) I 103

Lafayette, Mme de I 32, 58 f.
Lairds (Sc.) II 152, 383
Laird's Jock (Erzählung v. Scott) II 121
La Luc, Theodor (Rdcl.) I 298; II 421; Vater I 300; II 357; Klara I 299; II 363
La Motte, Pierre u. Louis (Rdcl.) I 297 ff., Mme 301
Lambourne, Michael (Sc.) II 140
Landjunker (Squire) **II 366**, 380, 424; bei Rich. I 69, im Lustspiel u. bei Field. 108, 140, Smoll. 174, Mack. 352; Edgw. II 48, Aust. 77, 97 ff., Hook 250
Larochefoucault II 300
Le Balafré (Sc.) II 357
Lebensrettung der Geliebten: Field., Smoll. I 161, Goldsm. 223, Rich., Godw. 385, Mack. 358; Aust. II 71, Scott 123, Marr. 285, 294
Lee, Sophia II 114
Leech, Miss (Hk.) II 274
Le Fever (St.) I 244, 277
Lehrer s. Schulmeister
Lehrlinge I 137
Leicester (Sc.) II 136, 365
Leonella (Lewis) I 298, 301; II 368
Lesage I 88, 91, 95 f., 139, 164; II 360, 446 (mehrmals)
Lessingham (Hk.) II 238, 240, 357, s. Tochter 240, 364
Lewis **I 286 ff.**; II 150, 175, cap. XII passim
Lidhurst (s. a. Glistonbury), Familie Edgw. II 28, Julia 28, 37, 38, 364, Sarah 28, 36, 38, 39, 362
Liebe als Konstruktionsmotiv I 11, **II 341 ff.**; bei Field. I 88 ff., Smoll. 160, 163, Goldsm. 223, Sens. 290, 294, Mack. 352; Inchb. II 17, Edgw. 23 ff., Aust. 70, Scott 118, 121, Hook 236, 240, Marr. 285, 290 — s. a. II 353
Liebesabenteuer, komisches I 174, 240; II 272, 375
— leben II 430
— roman II 238
Lieder II 400
Lillo I 104
Lismahago (Smoll.) I 173; II 368, 375, 421
Literarisches Gespräch i. Roman I 96, 161
Lokalfarbe II **406**
Lovel (Burn.) II 9
Lovelace (Rich.) I 61, 65
— typus II 365, 381; bei Rich. I 68, Lewis 299, Mack. 360; Scott II 136
— Familie I 61
Lucas, Charlotte (Aust.) II 84
Lucy (Mack.) I 359; II 362
Ludwig XII. (Sc.) II 151, 216
Lyly I 32

Macallan (Marr.) II 302, (305)
Macartney (Burn.) II 11
Macaulay, Allan (Sc.) II 148 f.
Mac Guffog (Sc.) II 144, Mrs. M. 152
Macintyre, Hector (Sc.) II 133, 359 f.
Mac Ivor, Fergus (Sc.) II 134, 360, Flora II 134, 363
Mackenzie I 327, **350 ff.**, 366 f., 377; II 17, 146, 168, 333, cap. XII passim
Mackilligut (Smoll.) I 173
Macneil, Mary (Godw.) I 389
Macpherson I 327, (II 410)
Macwheeble (Sc.) II 137, 152, 213, 367
Mädchen, alterndes II 204
— in der Gesellschaft (als Konstruktionsmotiv) II **347**
— verführtes II 370
Malerische Wirkungen **II 411** (s. d.); I 345; II 164
Mallison (Godw.) I 388; II 365
Mandeville (Roman u. Held v. Godw.) I 381, 383, 388 f., 394 ff.; II 360
Mannering, Guy (Rom. v. Scott) II 120, 129, 131 f., 181—3, 186, 192, 220, Held 421
Man on the Hill (Field.) I 94, 104, 389

Mansfield Park (Aust.) II 71
Manuskript als Quelle II 410: Walp. I 295, 326, Reeve 327, Mack. 361; Scott II 168, 195
de la Marck (Sc.) II 151
Margaret's Mirror (Sc.) II 2 8 ff.
Margrave (Inchb.) II 19, 365
Maria, die wahnsinnige (St.) I 240, 244, 276 f., 279 f, 353
Marivaux I 57
Marmion (Sc.) II 136
Marriott, Mrs. (Edgw.) I 46
Marryat I 219; **II 283—327**, cap. XII passim
Martha the Gypsy (Hk.) II 245
Matthews, Miss (Field.) I 95, 110: II 370, 383
Maxwell (Rom. v. Hook) II 239, 242, 258, Charakter 243, 250, **366**; 419, sein Sohn 243, Tochter **244**, 240, 362
Mazzini (Rdcl.) I 302; II 144, 369, Töchter I 299, Frau 302
Mead (Hk) II 244, 250, 420, 422
Meadows, Fanny (Hk) II 243 f., 238, 364; M. (Burn.) II 9
Melchior (Marr.) II 297, 299, 365
Melford, Jery (Smoll.) I 167, Lydia 168: II 364
Melville, Emily (Godw.) I 385 f.: II (362)
Mendoza, Lazarillo de Tormas I 34, 42
Menon, Mme (Rdcl.) I 297, 301
Meredith, Rowland (Rich.) I 69
Merrilies, Meg (Scott) II 131, 148—150, 290
Merton (Rom. v. Hook) II 238, 241, 257, 270, Held 243
Mesty (Marr.) II 297, 318
Middleton, Sir John (Aust.) II 77, Frau 85 f.
Milesgloriosus, Bramarbas II 367, 375, 380, 421: (Field.) I 107, (Smoll.) 173, 203; Scott II 141, Marr. 299
Milford, Lady Almeria (Hk) II 245, 274
Milieu, fernes I 294, neues M. als erregendes Moment **II 397** (s. d.)
— gegensatz als Konstruktionsmotiv II 6, 71 f. 347
— s. a. Interieur
Milieuroman II 338
Milieuschilderung **II 424** (s. d.)
Miller, Mrs. (Field.) I 93, 105
Milner, Miss (Inchb.) II 18 ff., 37, 244, 363 f., **366**
Mirvan (Burn.) II 10
Misanthrop (Smoll.) I 171
Missverständnis I 16, II 398: Field. I 120, Smoll. 187; Burn. II 7, Edgw. 56; komisches II 259, 273
Mönch I 302; II 357
Monastery (Rom. v. Scott) II 119, 130, 132 f.
Monckton (Burn.) II 6, 9
Molière II 246
Monimia (Smoll.) I 167; II 362
— geschichte s. Diego
Moniplies, Richie (Sc.) II 132, 136, 216, 367
Monolog II 408 (s. d.)
Montalt (Rdcl.) I 302
Montemayor II **448**
Montenero, Familie (Edgw.) II 30, 35, 49, (363)
Montoni (Rdcl.) I 302, 330 f.
Montrose, Legend of (Roman v. Scott) II 119, **132**
Moore, Zeluco II 361, **448**
More, Hannah I 351
Morgan (Smoll.) I 179
Morland, Katherine (Aust.) II 79, Mutter 85
Morley (Hk.) II 239, 243, (360)
Morrice (Burn.) II 9
Morris (Sc.) II 132
Moss, Godfrey (Hk.) II 246, 273 f., 367
Motive s. Handlungsmotive
Mottos: Rdcl., Lewis I 325; Scott II 200; 400
Mowbray (Edgw.) II 30, 47
— (Rich.) I 68
Mucklebackit, Familie (Sc.) II 147, s. a. Elspeth
Muddle (Marr.) II 302, 305, 319, 368
Munx (Hk.) II 250
Musgrove, Familie (Aust.) II 84
Mutter u. Stiefmutter, böse II 349, edle I 301
Mutter u. Tochter als Rivalen I 296
Muttermal II 127

Nachlese I 125, 189, 230; II 186, **401**
Naive I 168; II 305

Naiv-einseitige Menschen I 22; II **433**; bei Field. I 118, Smoll. 203, Goldsm. 235; Scott II 214, Hook 273, Marr. 317, 319
Namen, redende I 153; II 197, 262
— erst gelegentlich genannt II 409 [schon in Lylys Euphues]
— von Örtlichkeiten verschwiegen II 195, 259, 312
Narcissa (Smoll.) I 167 u.; II 362
Nash, Jack Wilton I 32, 34, 43, 91, 100; II 114, 303, 360
Nature and Art (Inchb.) I 364 ff., 404; II 27
Naturgefühl, Naturbilder I 24; II 413, **431**; bei Def., Field. I 208, Smoll. 208 ff., Rdcl. 340 ff., Rich. 343, Mack. 362; Scott II 218, Marr. 324
Naturrecht (Godw.) I 399
Nebenbuhler II 130, komischer ebd.
Nebenhandlung in Haupthandlg. **II 406**; I 294 u., 277 u.
Neger, guter I 387 [ebs. Mouchat bei Defoe, Col. Jack]
Nigel (Rom. v. Scott) II 118, 121, 130, 131, 206
Nightingale (Field.) I 100
Nonne I 301, blutende N. 323
Norna (Sc.) II 131, 148 f., 289
Norris, Mrs. (Aust.) II 87, 105, 248, 383, Mr. N. 97
Northanger Abbey (Aust.) II 72
Northerton (Field.) I 93 f.
Norwynne, Familie (Inchb.) I 364 ff., 375 ff.; II 87, 365, 425, 452
Notzuchtversuch II 374 (s. d.); I 96
Nugent, Grace (Edgw.) II 35
Nullpunkt I 15; **II 400 f.** (s. d.)

Oakum (Smoll.) I 178
O'Brady (Hk) II 250
O'Brien (Marr.) II 296
Ochiltree, Edie (Scott) II 131, 148 f.
O'Faley, Miss (Edgw.) II 40, 44, 46, 370
O'Fay (Edgw.) II 47
Offizier **II 421**; I 195, 197; II 97, 357
O'Gallagher (Marr.) II 302, 317, 375, 421
O'Hara, Mrs. (Rich.) I 68; II 369
Oldborough (Edgw.) II 30, 49
Oldbuck, Jonathan (Sc.) II 142, 154 f., 197, 213, 216, 368
Old Mortality (Roman v. Scott) II 118, 132
Olivia (Rdcl.) I 297, 301; II 357, (Rich.) s. Porretta, (Goldsm.) s. Primrose
Olivier le Daim (Sc.) II 151
Onomatopoetische Wendungen II 408
Orakel (Walp.) I 296, 325
Oregan, Rourk (Smoll.) I 173
Ormond (Rom. v. Edgw.) II 32, 54—59
— Held II 32, 34, 360
— Mrs. (Edgw.) II 46
Orville (Burn.) II 5, 8
Osbaldistone, Familie (Sc.) II 132, 140 f., 144, 366
O'Shane, Familie (Edgw.) II 47, 298
Overbury I 33
Owen (Sc.) II 137, 367, 420

Pädagogik (Smoll.) I 207
Palmer, Mr. (Aust.) II 77 f., 366, Mrs. P. II 85 f.
Palmerinromane II 447 f.
Pamela (Rich.) I 57, 59, **63**; II 362
Pansa, Sancho s. Cervantes
Pantoffelheld II 249, 273
Paolo (Rdcl.) I 301
Parabasen s. Betrachtungen
Parallelszenen I 124, 230; II 263, 413
Parlament I 199
Partridge (Field.) I 93, **107**, 148, 149, 300; II 42, 136 ff., 146, 155, 367
— Typus I 168, 300, 367, 380 f.
Passion and Principle (Hk.) II 238, 241
Pathetisches familiär behandelt I 276 f.
Pathos I 21; **II 426 ff.**; bei Field. I 145, Smoll. 200, St. 272, Sens. 329, soz. Rom. u. Vorläufer 404; Aust. II 102, Scott 191, 203 ff., 229, Hook 276 ff.; s. a. Tragik
Patronage (Edgw.) II 29 f., 54—68
Peckover (Hk.) II 249, (273), 274, 383

Pedant **II 368,** 380; bei Field. I 106, 109, 148, Smoll. 172, 179, 195, 203, Goldsm. 235, St. 246 f.; Scott II 141 ff., 155, Marr. 301 ff., 317
Pedantin **II 370;** Smoll. (II 40), Edgw. 46
Peinliche Situation Smoll. I 201; Hook II 272
Pembroke (Sc.) II 141, 368
Percy, Familie (Edgw.) II 29 ff., 65 f., Vater 48, 77, 367, Söhne 33, 66, 359, 422, Rosamond 37 f., 364, Caroline 36, 363
PersönlichkeitalsKonstruktionsmotiv: (I 11); **II 346;** bei Rich. I 60, Goldsm. 223, Mack. 355; Burn. II 6; Inchb. 18
Persönlichkeitsroman I 10, 26, 217, 245, 351 ff., 364 ff., 379; II 3 ff., 22 ff., (69 ff.), 331 f., **384 ff.**
Personalbeschreibung s. Beschreibung, körperliche
Persuasion (Aust.) II 71 f., 92
Peter (Rdcl.) I 297, 301
Peveril of the Peak (Roman v. Scott) II 118, 120, 121, 132, 184
— Held II 130
Pfarrer, guter II 366, 380
Picaro bei Smoll. I 170 ff.; Scott II 140, Hook 249, Marr. 303, 305, 317; 352, **360,** 380 f.
Pickle, Peregrine (Rom. v. Smoll.) I 160, 186; II 32, 34; (Charakter) I 165; II 248, 295 f.; —, Mrs. (Smoll.) I 175, 365; II 40, 369; —, Gam jun. I 164; II 365; —, Gam sen. II 420
Pietro (Rdcl.) I 297
Pipes, Tom (Smoll.) **I 169,** 178, 353; II 136, 367
Pirate (Rom. v. Scott) II 119, 120, 132, 185
Pleydell (Scott) II 131, 151, 197, 202, 215, 358
Plötzliches Auftreten I 121, 308; s. a. Überraschung
Pollexfen (Rich.) I 68, 356; II 17
Polternder Alter I 69, 106; s. a. Landjunker
Porretta, Olivia della (Rich.) I 58, 61, 66, 299; II 18 f., 37, 135, 364
Porter, Jane II 114
Postkutschenabenteuer I 96, 161, 163, 240; II 237, 287 f.
Price, Fanny (Aust.) II 72, 79—82, 98
Pride and Prejudice (Aust.) II 70, 91
Primrose (Vicar of Wakefield) **I 221 ff.;** II 77, 367, 421; Typus I 300; II 8, 48, 76, 138, 155, 367
—, George I 221 ff., 355; II 359
—, Olivia II 37, 224, 355, 357, 364; Sophia I 224, 357
—, Mrs. I 225; II 40, 369
—, Agnes (Inchb.) I 364; II 37, 135, 370, 383
Problem als Konstruktionsmotiv, Problemroman II 26—33, 339, 347, 352
Prolog II 396; (I 369)
Prophezeihnng I 325; II 179, 207
Psychologische Erörterungen I 321, 324; II 413; s. a. Reflexionen
Puritaner (u. Methodist) II 380, 385, 422; bei Def. I 36 ff., Head 137 f., Field. 141; Scott II 138 ff., 143—46, 202, Hook 245, 247
Puritanismus II 440

Quäkerin (Def.) I 38
Qualitätsverschiebung **I 23; II 484** (s. d.); I 271; II 106
Quantitätsverschiebung **I 23; II 484** (s. d.); 106, 217, 320
Quijote, Don II 88, s. a. Cervantes
Quirk, Thady u. Jason (Edgw.) II 51 f.

R—, Lady (Marr.) II 319, 370
Rackrent, Castle (Edgw.) I 373; II 22, 338, 349, Familie R. II 50, 298
Radcliffe, Mrs. **I 285 ff.,** 380, 391, 402 ff.; II 24, 114, 120, 122, 126, 150, 168, 175, 177, 183, 196, 206, 227, 283, 286, 299, 310, 325, (452), cap. XII passim
Räuber I 295, 385, 400; II 8
Raffarty, Familie (Edgw.) II 46, 64
Rahmenerzählung I 354
— figur I 355; II 62, 414
— motiv I 355
Rainscourt (Marr.) II 298 f., 305
Rake I 98
Random, Roderick (Roman von Smoll.) I 160, 186, Charakter 164; II 360, 421

Rashleigh (Sc.) II 130, **143**
Ratcliffe (Sc.) II 131, 153
Räuberszenen I 295, 400
Rawlinson (Mack.) I 356 f., 359, 362
Raymond (Lewis) I 298
Realismus u. **Idealismus** II 332 ff., 392
Rebecca (Sc.) II 134, 362, 364
Redensart, typische (I 149; II 215), II 317
Redgauntlet (Rom. v. Scott) II 118
Reeve, Clara I 285 ff.; II 114, 227, 364 f., 388, 413
Reflexionen des Autors über die Situation II 412 (s. d.); s. a. Psycholog. Erörterungen
Regiebemerkungen II 412 f.: Field. I 131, Smoll. 192, Goldsm. 232, St. 254, Sens. 324; Aust. II 95, Edgw. 63, Scott 197, 199 f., Marr. 313
Regiefigur I 16; II 308; Field. I 123, Goldsmith 227; II 185, Mrs. Radcliffe I 308; II 185; Burn. II 15, Edgw. 58, Scott 123, 131, 177, **182 ff.,** Hook 255, Marr. 289, 311
Reise als Konstruktionsmotiv: II 341; bei Field. I 91, Smoll. 160, 163, Goldsm. 223, Sens. 290, Mack. 352; Scott II 121, Hook 341, Marr. 341
— als erregendes Moment **II 397**
Reisebegleiter II 31
Relativische Anknüpfung (St.) I 265
Religiöser Konflikt II 429
Renaldo (Smoll.) I 167
Repetitio (St.) I 262
Resignation II 353
Resumés II 413
Retardierung I 188, 251
Rettung s. Lebensrettung
Richardson I 57 ff., 87, 217—26, 229, 232—35, 321, 354—59, 366, 374, 385, 403; II 3, 17, 22 ff., 54, 60, 62, 65, 69 ff., 80 ff., 89, 90, 95, **107 ff.,** 227, 300, cap. XII passim
Rival s. Nebenbuhler
Rob Roy (Rom. v. Scott) II 118, 119, 121, 130, 132, 159, 183, 450, Hochlandführer 131, 154, Gattin 144
Robertson-Staunton (Sc.) II 136, 365, 427
Robsart, Amy (Sc.) II 135, 364
Rodney (Hk.) II 247, 278, 421, s. Tochter 244, 362, Frau 248
Rogue, English von Head und Kirkman I 186 ff., 319, 418 f., 422
Rollenverteilung I 12; **II 348 ff.;** bei Rich. I 61 f., Field. 93, 95, Smoll. 163 f., Goldsm. 222, St. 245, Sens. 296 f., Mack. 354, 357, Inchb. I 361; II 17; Godw. I 384 ff.; Burn. II 6, Edgw. 23—33, Aust. 72 f., Scott 129 ff., Hook 237—241, Marr. 294 — s. a. 375 f.
Rousseau I 207, 426
Roxana (Def.) I 40, 379; II 245, 370, 426
Ruffigny (Godw.) I 387, 389; II 365, 420
Rushworth (Aust.) II 77, 366
Russell, Lady (Aust.) II 85
— (Edgw.) II 29, 33
Ryland (Mack.) I 355, 359
Rymer, Familie (Inchb.) I 366; II 362

Saddletree (Sc.) II 141, 152, 368, 420
St. Aubert (Rdcl.) I 301
St. Leon (Rom. u. Held v. Godw.) I 381 f., 387; II 359
St. Pierre, Bernardin de II 36
Salmon (Hk.) II 250, 274, 420
Sampson, Dominie (Sc.) II 130, 132, **142,** 213, 215 f., 302, 368
Sandford (Inchb.) II 17 f., 20, 357, 383
Satire I 20; II 418 ff., Marr. 313 f.
— ethnographische **I 20,** 394; II 64 f., **422 ff.**
— pathetische II 418, 425
— politische I 20, 196
— scherzhafte II 418
— soziale, Klassensatire I 20; **II 425;** Smoll. I 198, Inchb. u. a. 370, Godw. 394 ff.; Hook II 267
— ständische **I 20; II 418 ff.;** bei Head I 136, Field. 139 ff., Smoll. 193 ff., Sens. 329, Mack. 352, 356; Edgw. II 63 ff., Aust. 97, Scott 201, Hook 250, 265 ff.

Satirische Exkurse II 412
— Färbung der Handlung II 94
Schauerliches s. Grässliches
Schauspieler II 384, 419; I 96
Schedoni (Rdcl.) I 297, 302, 331; **II 297**
Scheingrund, komischer II 217
Schein und Sein II 433 (s. d.)
Schelmenroman I **32**, 34
Schicksal bei Rich. I 75, Lewis **321; gegen den Helden II 400** (s. d.)
Schiffbruch (Head, Defoe, **Field.) I 96, Smoll. 160, Radcl. 295, Mack. 358, Inchb.** 365; **Scott, Marr. II 287**
Schiffsarzt (Marr.) II 302, 305, **368**
Schlaftrunk I **296, 300, 356**
Schluss I 14; **II 401;** bei Field. I **124,** Godw. 392, Inchb. II 21 f., **Edgw. 59, Scott 186,** Hook **254,** Marr. 290, 311
— [logischer] **komisch** II 217
Schlusshöhe **II 402**
Schlussmoral II 265, 315
Schlussüberraschung: Lewis I 320; Scott II 186, Hook 254 f.; 402
Schmugglerschiff II 286
Schönheitskatalog I 116, 183; II **164,** 390
Schotten II 385; Schottland, Hochländer I 174, 199 f., 209 ff.; **II 152 ff.,** 424
Schriftsteller **II 419**
Schützer, Helfer (Rolle des Romans) I 93 f., (163), 296 f.; II 131, 238, 295, **357**
Schuld I 16; II 353, 374, 398; I 120; II 92
Schule I 161, 395; II 424
Schulmeister II 368, 375, **421;** 201 f., 247, 302
Schwangerschaft der Mutter I 95, 160, 244; II 169, 287, 395
Schwester, zänkische II 349
Schwurgericht II 386
Scott, Walter I 394; II 281, cap. X, XII passim
Scraggs (Hk.) II 253
Scudéry I 32, 287; II 447 f., 450
Seemann II 357, 384, **421;** bei Smoll. I 177, 203; Aust. II 97, Marr. 306 ff.
Seeräuber I 96, 295; II 287
Seeroman II 285
Sein und Schein, Gegensatz zwischen I 22; II 433; bei Field. I 149, Smoll. 203, Goldsm. 235; Frauenr. II 105, Scott 215, Hook 275, Marr. 319
Selbstsucht s. Egoismus
Mrs. Selwyn (Burn.) II 41, 357
Sensationsroman **I 285 ff.;** II 239, 258, (288), 338
Sense and Sensibility (Aust.) II 71 f.
Sentimental Journey (Sterne) I 239 ff.
Sentimentalität (Sterne) I 272 ff., Mack. 362 f.; Hook II 279; Marr. 321 ff.
Settlers in Canada (Rom.) II 284, 293
Seward, Anne (Hk.) II 244
Sexuelle Leidenschaft I 331; II 428
Shafton, Piercie II 140, 214
Shakespeare I 105, 330, 336, 363; II 300, (446), Hamlet Anm. 76, Lear II 137, Othello I 105; II 143, Rom. u. Julia I 105, Rich. III. II 143, Tit. Andron. Anm. 83
Shandy, Walter (St.) I 244 ff.; II 77, 302, 368, 420
— Toby (St.) I 244 ff., 368
Sheridan II 237, 250
Shillito (Hk.) II 274
Shrew s. Weib, zänkisches
Sidney, Philip (Arcadia) II 127, 448
—, Selina (Edgw.) II 35, 364
Simple, Peter (Rom. v. Marryat) II 284, Held 296
Simple Story (Inchb.) II 16 ff.
Sinclair, Mrs. (Rich.) I 61, 68
Sindall (Mack.) I 354, 359 ff., 367; II 365, 425
Singleton (Defoe) I 36 f.
Sinnliche (heiratslustige) Alte, ältliche Kokette **II 368,** 380; Rich. I 68, Field. 103, 106, 149, Smoll. 175, 203, St. 267, Lewis 301; Hook II 248
Sinnloses Handeln I 147
Situation, peinliche s. d.
Situationskomik II 432; bei Smoll. I 201, Sterne 266; Burn, Edgw., Aust. II 102, Scott 212, Hook 271, Marr. 315 f.

Skinner, Gervase (Rom. v. Hook) II 236, 241, Held 250, 261, 274, 421
Slipslop (Field.) I 106, 140, 368
Slop (St.) I 246 f.
Smallbones (Marr.) II 296
Smith, Mr. (Burn.) II 9, 11 f., 76,
—, Mrs. (Aust.) II 82, 364,
—, Charlotte I 341; II 432,
—, Harriett (Aust.) II 70, 84 f., 364
Smollett I 43, **159 ff.,** 219, 353, 394 ff., 403; II 9 f., 28, 63 f., 114, 129, 190, 215, 217, 227, 236 ff., 250, 252 f., 283, 285, 287, 304 f., 308, 452, cap. XII passim
Snarleyyow (Marr.) II 284, 291, 323 f.
Soldaten, —leben I 96, 160, 358; II 421
Solmes (Rich.) I 61, 387; II 17, 20, 130, 365
Somerford (Hk.) II 240, 244
Sowerby, Miss (Hk.) II 248, 368
Sozialer Gegensatz als Konstruktionsmotiv I 365, (II 347)
— Roman I 349 ff.; II 338
Spectator I 243
Spekulant (Mack.) I 353
Spezialisierung des Typus II 381
Spiessbürger s. Kleinbürger
Sprunghafte Erzählungsweise (Defoe) I 48
Spurrel (Godw.) I 390
Square (Field.) I 94, 109, 173; II 368, 421
Squire s. Landjunker
Stabreim II 62, **408** (s. d.)
Stammbaum des Helden I 95, 152; II 395
Stanhope, Mrs. (Edgw.) II 43, 357, Familie (Marr.) 304
Stanley, Helen (Edgw.) II 32 f., 38
Stapleton (Vater u. Tochter; Marr.) II 207, 303, 361, 364
Starszene (St.) 241
Steele I 98, 110, Schwestern St. (Aust.) II 84
Stelldichein mit falscher Dame (Smoll.) I 201
Sterbeszene II 277, 430
Sterne **I 229 ff.,** 351 ff., 362 f.; II 236, 276, 278, 313, 317, 320, cap. XII (passim)
Stevenson II 442
Stiefmutter, böse I 174; **II 349**
Strap (Smoll.) I 168; II 42, 367
Stutzer s. Gecken
Subjektive Komik I 22; II 433; Field. I 150 ff., Smoll. 204 ff, Sterne 268 ff.; Scott II 217, Hook 276, Marr. 320
Suddlechop, Ursula (Sc.) II 141
Suggestion, unbestimmte I 312; II 180
Swift II 302, 341
Swynford, Miss (Rich.) I 68; II 368
Sycamore (Smoll.) I 164
Symbolische Handlungen, Worte usw. I 250; II 188, 411

Täuschung d Lesers s. Falsche Fährte
Talbot (Scott) II 131, 357, 421
Talisman (Rom. v. Scott) II 118 f., 120, 131
Tallboys (Marr.) II 306
Tante, komische II 350, 370
Tapbs (Hook) II 420
Tapestried Chamber (Scott) II 208 ff.
Teresa (Rdcl.) I 297
Terrasson II 447
Terrington (Hk.) Vater II 274, Sohn 243
Thackeray I 166, 405; II 252, 304, 443
Theater, Plebejer im Th. (Field.) I 147, (Burn.) II 8, 11
Theorie und Praxis, Wort und Tat bei Field. Goldsm., Smoll. u. a. II 433 (s. d.); s. a. Kommentar (komischer) u. Begleiterscheinung (ungewöhnliche), Wille und Ausführung
Theresa (Rdcl) I 300
Thornhill (Goldsm.) I 223, 225 f., 355; II 365
Thorpe, Familie (Aust.) II 76, 84, 105
Thwackum (Field.) I 94, 109, 173, 368, 421
Tickle (Hk.) II 247, 421
Tiere I 273, 274
Tilney (Aust.) II 73, Vater 97
Toby, Onkel (St.) s. **Shandy**
Totgeglaubte leben I 296; II 127, 240, 257, 288 (s. a. Wiederfinden der Verwandten)
Towwouse (Field.) I 93

Trapbois, Vater II 141, Tochter **204**
Tragik **II 426 ff.;** Sens. I 329 ff., Mack. 358, **363**, Inchb. 370; Edgw. II 67, Aust. 102, Scott (204), Hook 276, Marr. 321 ff.
Tragikomik **II 434;** Edgw. II 68, Scott **205**, 214, Marr. 321 ff.
Tragischer Roman II 241
Traum, prophetischer und enthüllender; Vision I 44 f., 76, **322, 326**, 334; II **207**
Trauung, unterbrochene I 310; II 14
Trent (Field.) I 103
Tressilian (Scott) II 119, 133
Trim (St.) I **244** f.
Tripps (Hk.) II **243**, 365
Tristram Shandy (Sterne) I 243 ff.
Troil, Minna u. Brenda (Scott) II 133, 135, 363
Trotter, Familie (Marr.) II 305, 319
Trulliber (Field.) I 93, 110, 149, 383, 421
Trunnion (Smoll.) I 179, 267; II 77, 357
—, Mrs. (Smoll.) I 175; II 49, 368
Tuck, Friar (Sc.) II **151**
Turnbull, Familie (Marr.) II 307, 319, 357, 452
Typen, literarische **II 370 ff.**
Typische R e d e n s a r t, Geste s. d.
Tyrann s. Intrigant
Tyrrel (Godw.) I **385** f., 389; II (365), 366

Überraschung I 15, 45, 305, s. a. Zusammentreffen
Überschriften II **200**, 313
Übertreibung der Fama II 433 (s. d.)
Umrahmung, stimmungsvolle I 326; II 400; s. a. Hintergrund
Uneheliche Geburt s. Geheimnis der Geburt
Universität I 162, 395; II 424
Unschuld, verfolgte I 404; II 427
Urfrid-Ulrika (Sc.) II 148 f.

Valancourt (Rdcl.) I 299; II 359, **421**
Valerie (Marr.) II 284, 291
Vanbrugh I 108, 139; II 445
Vanslyperken (Marr.) II **292**, **299**, 305, **367**, Mutter 298
Varney (Sc.) II 143
Vater, strenger II **144**
Veränderung des Schauplatzes s. Milieu, neues
Verbindung zweier Geschichten oder Romane II 403 (s. d.); I 323
Verbrecher, —psychologie I 381, 401; II 131, 153, **427**
— roman s. Kriminalroman
Verdeckte Handlungsführung I 15; II 398; I 121, 227; II 14, 92
Vereinigung alter Typen II 336, 337
Verezzi (Rdcl.) I 298
Verfolgung als Konstruktionsmotiv I 380; II 341
Verhör s. Anklage des Unschuldigen
Verkleidungsmotiv II 128
Vernon, Diana (Sc.) II **135**, 363
Verschmelzung s. Vereinigung
Verwechslung von Personen II 433 (s. d.)
Vicar of Wakefield s. Goldsmith
Vielseitigkeit der Wirkung II 348
Villars (Burn.) II 8, 48, 357
Vincent (Marr.) II 297, 299
— (Edgw.) II 34, 362
Virginia s. Hartley
Virtuoso, the female (Smoll.) II 40
Vision s. Traum
Vivaldi (Rdcl.) I 298, Mutter **302**
Vivian (Rom. v. Edgw.) II **28 f.**, Held II 35, 360, Mutter **42 f.**, **104**
Vorbereitung, Vordeutung des Künftigen I 15, Defoe 45, Rich. **75 f.**, St. 251, Rdcl., Lewis **325**; Scott II 179; **II 399**
Vortrag (allgemein) II 403; Mack. I 362, Godw. 393; Burn. II 15, Aust. 95
—, objektiver I 17 f.; II 404 ff. Bei Def. I 46, Rich. 77, Field. 127, Smoll 190, Goldsm. 231, St. 256, Sens. **324**, Inchb. 370, Edgw. II 59; Scott II 187, Hook 259, Marr. 311
—, subjektiver I 17; II 403, 411 ff. Bei Def. I 51, Rich. 78, Field. 131, Smoll. 192, Goldsm. **232**, St. 253 f, Sens. 324, Mack. 362; Edgw. II 63, Scott 197 ff., Hook 262, Marr. 313

Wadman, Witwe I 244 f., 267
Wagtail (Smoll.) I 173; II 368
Wahnsinn II 204 f.
Wahrscheinlichkeit II 191, **409**
Walliser I 179
Walpole **I 285 ff.;** II 114, 150, 338, 352, 354, 357, 369, 413
Walters, William (Def.) I 36 f.
Wamba (Sc.) II 137, 367
Wardour, Arthur (Sc.) II 142, 154, 368
Waters, Mrs. (Field.) I 93, 94
Waverley (Rom. v. Scott) II 116 ff., 120, 121, 122, 131 f., 158 ff., 174, 183, 186, 192, 221 f., Held 421
Wayland Smith (Sc.) II 132
Weazel (Smoll.) I 173; II 367, 421
Weib, böses, zänkisches **II 40, 368,** 380; s. a. Mutter, Stiefmutter
Wells, H. G. II 341
Welsted (Hk.) II 243
Weltdame s. Gesellschaftsdame
Weltmann, korrekter I 365 f.
Wendung und Gegenwendung: Schürzen u. Lösen des Knotens I 16; **II 401** (s. d.); I 73, 251
Wendung, plötzliche Walp. I 307, Rdcl. 308, 309, Lewis 317; Edgw. II 57, Aust. 93, Scott 177, Marr. 310
Wentworth (Aust.) II 70, 97
Western, Sophia (Field.) **I 101,** 168, 219; II 81, 363
—, Mrs. (Field.) I 106; II 40 f., 370
—, Squire (Field.) **I 107,** 148, 149, 174, 203 (Sportausdrücke), 421; Typ bei Godw. 389; Burn. II 10, Edgw. 47, Aust. 77 f., 103, **366**
Wettlauf der Oddities I 201; II 8, 102
Wharton, Mrs. (Edgw.) II 28
Wickham (Aust.) II 75
Widerspruch zwischen Wort u. Tat, s. Theorie u. Praxis
Widerstreitende Kräfte **II 351,** s. a. Rollenverteilung
Wiederauftreten derselben Person in verschiedenen Werken II 403 (s. d.)
Wiederfinden von Verwandten: Field., Smoll. I 168, Walp., Rdcl. 296
Wiederholung von Namen und komischen Ausdrücken I 232; II 274; s. a. Repetitio
Wild, Jonathan (Rom. v. Fielding) I 88
Wildfire, Madge (Sc.) II 148 f.
Wille und Ausführung I 147, s. a. Theorie und Praxis
William, Lord (Edgw.) II 34, 362
Williams, Caleb (Godw.) Roman I 378 ff.; II 427; Charakter 379, 384 ff.; II 359
— (Rich.) I 61, 69
—, Miss (Smoll.) I 177, 370
Willoughby (Aust.) II 74, 360
— (Burn.) II 9
Wilson, Mrs. (Sc.) II 141, 152
Wilson (Field.) I 93
— (Marr.) II 306
Wimble, Will II 249
Wirt, Wirtin I 140; II 419; s. a. Grojan, Towwouse, Cruikshanks
Wirtshausabenteuer, —szene I 96, 161, 240; II 237, 395
Woodhouse, Emma (Aust.) II 70, 82 ff., Vater 78, 366
Woodley, Miss (Inchb.) II 18, 357
Woodstock (Rom. v. Scott) II 120
Wordsworth II 148
Wortbildung (St.) I 265
Wortspiel I 23, 145, 268; II 276, 320
Wycherley I 108, 177 f.
Wyerley (Rich.) I 69, 356; II 133, 362

Y—, Lord (Edgw.) II 27, 357
Yellowley, Triptolemus (Sc.) II 152, 216
Yorick (St.) I 244, 246

Zänkisches Weib s. Weib
Zigeuner I 95, 295, 325
Zurückhaltung der Hauptcharaktere I 74; II 173
Zusammentreffen, zufälliges I 45, 121, 187, 228, 309
Zwiespältige Menschen: bei Def. 36 ff., Rich. 63, 65 ff.

Berichtigung.

Bd. II S. 426 unten wolle man in der Überschrift zu Abschnitt 2 das Wort 'Tragikomik' streichen, es dafür S. 432 in der Überschrift zu Abschnitt 4 hinzufügen.

Druck von C. Salewski in Berlin N.